

Сергей Шустов

Бах

Эссе о музыке и о судьбе



Сергей Шустов

Бах. Эссе о музыке и о судьбе

«Издательские решения»

Шустов С.

Бах. Эссе о музыке и о судьбе / С. Шустов —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-04-013947-7

Часто Баха называют Творцом, а все его творения в цельности — космосом. Бах каким-то непостижимым до сих пор образом исхитрился создать свою Вселенную. И он единственный из композиторов, «собирателей звуков в порядок», сумел это сделать. Мир Баха необыкновенно гармоничен, уравновешен, упорядочен, он словно бы продуман с самого начала (а так, собственно, и надлежит поступать Демиургу, готовящемуся к сотворению мира).

ISBN 978-5-04-013947-7

© Шустов С.
© Издательские решения

Содержание

Прелюдия	6
Что мы знаем и что мы чувствуем	9
Океан	14
Три интеграла Баха	22
Вымысел	24
Ускользающий Бах	26
Портрет	31
Нота и слово	34
Музыка	36
Чайка по имени	38
Мысль и звук	40
Друг	43
Швейцар	45
Конкурс «Имя»	47
Бах в метро	50
Кантаты	52
Как слушать кантаты	61
Фестиваль	66
Призма	70
Заснеженный куст и цветущий сад	71
Дневники	73
Зрелая личность (Бах и Маслоу)	75
Конец ознакомительного фрагмента.	82

Бах
Эссе о музыке и о судьбе
Сергей Шустов

© Сергей Шустов, 2016

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Прелюдия

Прелюдия №1, Хорошо темперированный клавир, BWV 846

Прелюдию следует играть легко. Непринужденно. Прелюдия – это свободно развивающаяся музыкальная мысль. За ней последует fuga. Fuga – это уже глубокое размышление. Fуге нужно тоже отдать то, что ей положено по законам музыкального сочинительства. Поэтому прелюдия не претендует на сложность и серьезность фуги. Прелюдия всего лишь предваряет фугу.

Как написать прелюдию? О, это очень просто! Нужна фантазия, немного упорства, которое подчиняет фантазию замыслу, все это необходимо сдобрить пряной, искрящейся импровизацией. Ну, и, конечно же, прелюдии совершенно необходима запоминающаяся благозвучная мелодия! Прелюдия не скована строгими рамками правил. Ее задача – подготовить настроение для последующей за ней фуги. Поскольку фуги бывают различны меж собой: строгие и величественные, легкие и торопливые, скорбные и рыдающие, буйные и жизнерадостные, патетические и энергичные, созерцательные и умиротворенные, то и прелюдиям надлежит быть разнообразными, чтобы подготовить соответствующее настроение. Взять нужный тон.

Само слово «прелюдия» в переводе с латинского означает «играю предварительно», «делаю вступление». Поэтому прелюдия не должна сразу раскрывать все, что задумал композитор. Это с успехом доведет до конца fuga. Прелюдия – начало. Fuga – развитие. Прелюдия – знакомство. Fuga – дружба, любовь, ненависть, отторжение, привязанность, соревнование, сосуществование; все, что следует после знакомства, просто жизнь. Прелюдия – событие. Fuga – процесс. Прелюдия – революция. Fuga, скорее, эволюционна.

Может ли прелюдия жить без фуги? Конечно, может. Равно как все, что мы приписали выше прелюдии, прекрасно может обойтись без того, что мы приписали фуге. Вроде бы... Но цельность мировоззрения Баха (а мы будем вести речь в этой книге именно о великом Иоганне Себастьяне Бахе) заключается и в том, что насколько цельна часть, настолько же едино целое. Все творчество Баха, необозримое и глубочайшее море музыки, цельно. Оно – как единая fuga.

Это двухчастное изобретение Баха – прелюдия и fuga – отражает всю глубину его философии. В малом Бах удивительным образом находит и показывает великое!

Бах изобрел, точнее сказать, утвердил окончательно (ведь и до него писали прелюдии и фуги! Создателем этой «диады» считается Иоганн Пахельбель – друг отца Баха) цельность «прелюдии и фуги», вероятно, в кётенский период своей жизни (1718—1723), чтобы более никогда не оставлять это изобретение без дела. Второй том «Хорошо темперированного клавира», состоящий из новых 24 прелюдий и фуг (все – парами, все – цельность!) он, уже маститый мастер, закончит в Лейпциге, в 1744 году.

Есть люди, которым больше нравятся баховские прелюдии, чем фуги. Значит, они, эти люди, настроены на романтический, фантазийно-импровизационный лад. Есть люди, которые с большим волнением вслушиваются в фуги: в тех и других (в слушателях и музыке) есть серьезность, величавость, мудрость и точность. Впрочем, чаще всего всё происходит вовсе не так. Если мы допускаем, что прелюдия больше тяготеет к миру чувств и эмоций, а fuga – к силам разума, логики, анализа этих чувств, то в разное время, в различных жизненных ситуациях и коллизиях, людям бывают необходимы то одна, то другая. Однако, цельное восприятие прелюдии и фуги как единого творения, дает наиболее полное представление о сложности и противоречивости как внутреннего человеческого устройства, называемого душой, так и окружающего эту душу мироздания.

Мне представляется, что слушая отдельные произведения Баха, мы постигаем цельность отдельностей, но только в случае «всеохвата» его творчества целиком нам дано и возможно понять, что все, что он создал – единое величественное произведение. И потому часто Баха называют Творцом, а все его творения в цельности – космосом. Бах каким-то непостижимым до сих пор образом исхитрился создать свою Вселенную. И – он единственный из композиторов, «собирателей звуков в порядок», сумел это сделать. Мир Баха необыкновенно гармоничен, уравновешен, упорядочен, он словно бы продуман с самого начала (а так, собственно, и надлежит поступать Демиургу, готовящемуся к сотворению мира).

.....

Те слова, которые Вы сейчас, дорогой читатель, читаете – прелюдия к моей книге. Прелюдия, посвященная величайшему композитору всех времен и народов (так часто пишут о нем!) – Иоганну Себастьяну Баху. Задача моя – отнюдь не доказывать Вам то, что Бах, действительно, «величайший». Сравнительные степени вряд ли помогают подлинному, глубинному пониманию высокого искусства. Они, скорее, похожи на заклинания. Сопровождающиеся маловнятным и затемненным по смыслу многословием. Позволю привести цитату из просветительской книги, предназначенной для детей (!). Речь в ней идет о музыке эпохи барокко, эпохи, в которую жил и творил наш Бах: «...В отличие от современных ему направлений – классицизма и рококо, барокко в наибольшей степени отразило глубочайшие внутренние противоречия эпохи, отмеченной резким усилением абсолютистской и феодально-католической реакции и одновременно активным подъемом передовых сил, эпохи необычайного взлета человеческого духа, выдвинувшей такие великие имена, как Г. Галилей, Б. Паскаль, И. Ньютон, Ж.Б.Мольер, Дж. Свифт, Рембрандт, Д. Веласкес». По моему разумению, дети возьмут во внимание из этой цитаты, по крайней мере, тот факт, что современниками Баха были столь замечательные личности...

.....

Почему я решил написать о Бахе? Для меня самого этот вопрос оказывается сложным. Я не могу на него ответить сразу и однозначно. Ведь я – непрофессионал в музыкальном искусстве. И, казалось бы, мне не под силу понять то, что понимают профессионально разбирающиеся в музыке люди. Про Баха написано очень много литературы. Толкованию его творчества – непостижимого и загадочного для одних, вполне логичного и рассудочного для других – посвящены многочисленные труды исследований...

Но, однако, возражаю я сам себе, музыка-то существует не только для профессионалов! И – даже не столько для них! Тогда почему же не имеет права сказать слово «простой поклонник» Баха? Обычный слушатель? Быть может, его взгляды и суждения покажутся интересными таким же, как и он, «неспециалистам»?

И в надежде на это я пишу книгу о Бахе. Я играю свою прелюдию. Пусть мне, может быть, не по силам сложнейшая и выстроенная по всем законам полифонии fuga. Но – я хочу сделать попытку. Я имею на это право. Ведь само понятие многоголосия подразумевает существование нескольких музыкальных тем в одном произведении. Нескольких «взглядов»-голосов по одной проблеме. Я хочу, чтобы и мой голос был услышан в «полифоническом полотне», посвященном великому и неразгаданному до конца Баху!

Бах очень часто, сплошь и рядом в своих произведениях, не давал никаких указаний будущим исполнителям относительно темпа и прочих параметров сочиняемой музыки, не называл никакими программными именами свои творения и даже порой не указывал, для какого, собственно, инструмента создан тот или иной музыкальный опус. Вот, скажем, знаменитый оркестровый концерт Вивальди – «Буря на море». Уже само название дает «направление мысли» исполнителям и слушателям, порождает соответствующие образы. Мы готовимся услышать рев волн, стоны мачт гибнущих кораблей, клочкотание грозного прибоя у скал, шум ветра над разбушевавшейся стихией... Чувствуете: еще не слышим, но уже гото-

вмесь услышать! Бах не использовал программные названия. Что хотел сказать он своей музыкой – остается только догадываться. Тем, кто ее исполняет, и тем, кто ее слушает. Точнее, нужно сказать так: исполнитель и слушатель сами вольны выбирать себе «направления мысли» и образы! Раз композитор ничего не указал им! Как вы думаете, – Бах делал это умышленно?

«Прелюдия» – и более никаких слов... Исключительно музыка, и ничего более...

Что мы знаем и что мы чувствуем

Фантазия и fuga для органа BWV 542 G-moll

Что рядовой слушатель знает о Бахе? Попробуем собрать и пояснить вкратце некоторые основные известные «анекдоты». Слово анекдот мы употребим в старом значении его (от греч. «анекдотос» – неизданный), как «короткий рассказ о характерном происшествии из жизни исторического лица». Большинство из широко известных фактов биографии Баха, однако, не совсем соответствуют истине и уже давно опровергнуты серьезными исследованиями баховедов. Другая же часть «анекдотов» дает лишь самые общие представления о личности Иоганна Себастьяна.

Итак, обычно люди знают о нашем Бахе вот что:

происходит из славного рода Бахов, где все поголовно были потомственными музыкантами. Этот пример широко известен благодаря школьному учебнику биологии за 10—11 класс, раздел «Генетика»;

родился давным-давно, и его музыка должна напоминать нам о глубокой старине, с менуэтами, свечами в канделябрах, напудренными париками и кринолинами, а сама – мудрена и скучна, к тому же исполняется на старых, давно уже не существующих инструментах и со столь сложными «форшлагами и мордентами», что мало кто сейчас и исполнить отважится;

остался рано (в 15 лет) сиротой, и потому попал в дом старшего брата Иоганна Кристофа в городке Ордруфе, где под братцевой опекой прилежно учился музыкальному ремеслу. Но брат был ужасным педантом, признавал только педагогическую муштру и не давал развиваться собственной музыкальной фантазии маленького Иоганна Себастьяна. Тетрадь, известную под названием «Лунная», из которой маленький Бах тайком (по ночам, при свете луны!) переписывал к себе в альбом ноты прекрасных произведений старых мастеров, разгневанный брат отобрал! Топал ногами! Тетрадь закрыл на ключ! Все, что удалось переписать, безжалостно отобрал тоже! Несмотря на слезы и мольбы сироты...

будучи совсем еще юным, совершил пешком паломничество в город Любек. К Букстехуде – главному северогерманскому органисту. Там Бах и полюбил орган. И стал лучшим в мире композитором, сочиняющим для органа (собственно, и любовь к органной музыке для большинства рядовых слушателей равнозначна любви к баховской органной музыке; другой просто не замечают);

был религиозен. Являлся твердым сторонником реформатора Мартина Лютера и потому в музыке читил протестантский хорал. Многие свои сочинения посвятил страницам жизни Христа (музыкальные иллюстрации Нового Завета);

всю жизнь работал как церковный органист. И сочинял духовную музыку к церковным службам (особенно известен его лейпцигский период жизни – самый протяженный по времени – где Бах служил в церкви святого Фомы до самой своей кончины и писал обязательные кантаты к субботним и воскресным, а также церковно-праздничным богослужениям);

еще «прирабатывал» придворным музыкантом и капельмейстером у разных богатых вельмож (и нередко вступал с ними в споры и даже серьезно ссорился!). На этом поприще ему удавалось писать светскую «развлекательную» музыку;

соревновался с каким-то заезжим французским клавесинным виртуозом – и, на виду у почтенной аристократической публики, победил!;

какому-то королю сочинил и подарил «Музыкальное приношение» – ужасно мудреную и сложную вещь, трудную для исполнения и понимания. Но однозначно показывающую и доказывающую, что – Бах может все!;

прекрасно разбирался в органах; с ним советовались все известные органостроители того времени. Ездил по городам и весям и экспертировал качество этих гигантских инструментов. И вообще прославился при жизни как исполнитель-органист. Когда не хватало пальцев, «играл кончиком носа!»;

а вот как композитор оставался совершенно неизвестен современникам. Те не разглядели в нем выдающегося таланта. Потому – умер в безвестности и нищете;

нотное наследство Баха осталось всё практически неизданным. После смерти автора, в рукописях, нередко в одном только экземпляре, оно досталось двум старшим его сыновьям. Которые весьма вольно и неразборчиво распорядились им. Особенно этим отличился старший – Вильгельм Фридеман, прокутивший и растерявший свою часть папиного музыкального наследства. Сыновья, увы, так и не поняли до конца величия своего отца. Таким образом, человечество навсегда утратило некоторые шедевры, о которых мы даже и представления не имеем сейчас;

земное бытие Баха целиком проходило в пределах раздробленной, раздираемой междоусобными распрями бюргерской Германии. Он ни разу не побывал за рубежом (хотя правила хорошего тона того времени прямо таки обязывали каждого уважающего себя музыканта побывать в «стране Муз» – Италии). Бах сначала один, а позднее вместе со все прибывающим семейством беспрестанно переезжал из одного городка в другой (Эйзенах – Ордруф – Лüneбург – Веймар – Арнштадт – Мюльхаузен – вновь Веймар – Кётен – Лейпциг). В своей музыке он твердо стоял на почве национальной, немецкой, но был совершенно не чужд восприятию (и художественной обработке!) наследия Мастеров Италии, Франции, Англии, Испании;

кстати, действительно любил обрабатывать хорошую, понравившуюся музыку своих предшественников и современников! Тогда мало что понимали в проблемах заимствования, плагиата и авторского права...;

был дважды женат; и оба раза жены Баха были музыкальны необычайно. Они, как верные спутницы и музы, поддерживали его творческие устремления, а он сочинял для них арии и прочие пьески. Широко известна, например, «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах» (второй жены), в которую Бах с любовью заносил множество чудесных мелодий. С целью развивать и дальше музыкальные вкус и задатки супруги;

имел невероятное количество детишек. Если быть точным, то – двадцать! И, что похвально, почти всем (кто остался жив, ведь ранняя детская смертность в то время была, увы, нормой!) дал прекрасное музыкальное образование;

четыре сына Иоганна Себастьяна – Вильгельм Фридеман, Карл Филипп Эмануэль, Иоганн Кристоф Фридрих и Иоганн Кристиан – сделались крупными композиторами. При этом в XVIII веке все они были гораздо более знамениты и признаны, чем их отец;

в итоге создал столько музыки, что даже простое переписывание ее кажется невероятным для человеческих сил и возможностей. Существует также версия, что Бах – инопланетянин. Или Избранный, которому помогал сам Господь Бог;

главным своим музыкальным детищем считал фугу – многоголосное сочинение, построенное по определенным и строгим законам. Фуг написал великое множество и закончил свой творческий путь созданием «Искусства фуги» – сборника загадочной, мистической для многих непосвященных музыки, который на самом деле являлся учебником полифонии для профессиональных музыкантов;

в конце жизни ослеп, перенес несколько неудачных операций на глазах;

а вот еще: всякие домыслы, сенсации и бездоказательные теории... Например, о том, что самые лучшие вещицы сочинил вовсе и не Бах. А его вторая жена! И что во всех баховских (и даже если не баховских вовсе – а жёнинных, или еще кого) есть шифр. Цифры раз-

ные, играющие роль в понимании сакральных смыслов... Короче, не Бах – а сплошной ребус и кроссворд!;

(Из новостных лент: *«Сенсационное заявление сделал австралийский профессор музыки Мартин Джарвис, который заявил, что некоторые из общеизвестных произведений немецкого композитора Иоганна Себастиана Баха были созданы его второй супругой, Анной Магдаленой.Характер движения руки при нанесении нот, правка – все говорит о том, что Анна не просто переписывала музыкальные произведения мужа, а создавала их, – заявляет известный криминалист Хейди Харралсон...»*).

ровно сто лет музыка Баха, все его громадное творческое наследие оказались засыпанными песками времени. О них не знали порой даже крупные музыканты послебаховского времени! Сам великий Моцарт узнал о Бахе случайно (и был выбит из творческой колеи открывшимся величием, бросившись изучать услышанное). Лишь в 1829 году Феликсу Мендельсону удалось продирижировать первым (!) исполнением баховских «Страстей по Матфею». Этот момент считается точкой великого возрождения Баха. Началом грандиозной «волны» общественного интереса к его музыке.

Вот, пожалуй, основные вехи биографии и отправные пункты, с помощью которых обычный слушатель судит о жизни и творчестве Баха. И то сказать, – жил этот музыкант за триста с лишком лет до нас, и вовсе немудрено пожаловаться на скудность фактов и попенять на нерадивых биографов, вовремя не зафиксировавших с достаточной точностью жизненное течение великого человека, да заодно уж пообижаться и на самое время, которое, как известно, не щадит ничего и норовит все превратить в пыль...

Из приведенных анекдотов некоторые в целом верны. Другие – не совсем. Третьи серьезно искажают правду истории. Попробуем развенчать для начала два. Старший брат Иоганна Себастьяна – Иоганн Кристоф, живший в Ордруфе, был замечательным музыкантом и композитором. Да и педагогом – тоже. Это доказано документально. Он много дал в плане музыкального развития младшему брату. И тот, по-видимому, считал Иоганна Кристофа своим первым настоящим учителем. Даже посвятил ему впоследствии знаменитое каприччио. Которое так и назвал – «Каприччио в честь Иоганна Кристофа Баха из Ордруфа». А то, что в пятнадцать лет покинул дом брата и ушел искать своей судьбы – так это, похоже, было опять же нормой того времени, и, особенно, само собой разумеющимся поступком в древнем и могучем генеалогическом роду музыкантов Бахов. Кстати, впоследствии два сына Иоганна Кристофа жили и воспитывались в доме Иоганна Себастьяна.

Второе «развенчание» касается пешего похода из Арнштадта в Любек, к своему кумиру – Дитриху Букстехуде. Слишком далеко отстоят эти города друг от друга, чтобы пешком идти в октябрьскую слякоть. Гораздо правдоподобнее выглядит версия, что Бах добирался до Любека на перекладных, на попутных повозках. Это, пожалуй, очень похоже на то, как если бы мы и Ломоносову (кстати, современнику Баха!) приписали пеший поход (а не рядом с рыбным обозом) из Архангельска в Санкт-Петербург. Слишком дорого было время молодому Баху, чтобы тратить его на пешие «марш-броски». Вместо того, чтобы употребить драгоценное время (арнштадтская консистория определила ему отпуск в четыре недели всего!) на общение с великим северо-немецким мастером.

Эти примеры я привел для того лишь, чтобы подчеркнуть, как мало мы знаем о жизни этого человека. Это – во-первых. А во-вторых, для того, чтобы задать вопрос, который еще не раз (в несколько иных, быть может, формулировках) всплывет перед Вами, уважаемый читатель, в этой книжке. Вопрос этот звучит так: почему в биографиях Великих мы любим искать (и находить!) нечто экстраординарное? Откуда взялись, наконец, эти «анекдоты», если доказано, что многие из них искажают реальность? Для чего их создавали? И кто? Не на пустом же месте они появились! И, самое главное, – влияет ли знание тонкостей био-

графии, «человеческих страстей», величественных взлетов и ужасающих падений в жизни Великого Человека на наше восприятие его творений?

А теперь отвлечемся от знаний. От фактов биографии. И обратимся к чувствам.

Что мы чувствуем, когда слушаем Баха?

И вот здесь мы ощущаем себя, пожалуй, в еще более сложной ситуации. Не зная тонкостей биографии Баха, мы всегда можем оправдать это неполнотой жизнеописаний, дошедших до нас из глубин времени. Но музыка-то – вот она! Она с нами! Она – всегда, во все времена живая! В чем же сложность?

Предоставим слово Леонарду Бернстайну. «Бах! Сокрушительный слог, который заставляет трепетать композиторов, падать ниц исполнителей, осчастлививает почитателей Баха и приводит в уныние всех остальных. Как это может быть? Как может эта трепещущая, захватывающая музыка вызывать у кого-нибудь скуку?» И, далее, рассказывая об эволюции собственных взглядов на Баха, Бернстайн продолжает: «... вскоре я понял, что в самой этой музыке таилась величайшая красота; она лишь не так очевидна, как мы ждем! Она скрыта глубоко внутри. Но именно потому она не так-то легко стирается и воздействие ее безгранично во времени». И тут же, словно не в силах сдержать восхищение, Бернстайн восклицает: «Сколько силы, сколько жизни! А вы, вероятно, никогда не слышали этой музыки...»

Последнее замечание из цитаты очень важно. Что мы слышали у Баха? Разве знаменитая, но уже заигранная, что называется, «до дыр» органная Токката и фуга ре минор достаточны, чтобы судить о величине гения? По-видимому, в наш суетный век Баха слушать по-прежнему сложно, – как и в прошлые времена. Сложно и трудно тем людям, которые привыкли к быстрым результатам и незначительным усилиям для получения этих результатов. Баха мало слышать. Его нужно слушать. И это – труд. Вряд ли кто-то серьезно может отдыхать под Баха. По крайней мере, тот процесс, который идет в человеке, погружающемся в музыку Баха, нельзя назвать отдыхом в том смысле, в каком мы обычно это понимаем. Это – нечто другое. Я бы назвал это перерождением. Или возвышением. Или – переносом души в иные края и сферы. Но это безусловно и точно не отдых! Отдыхать следует под оперетту или водевиль. Что, кстати, тоже бывает совершенно необходимо.

Но о чувствах мы еще поговорим... (Заметьте, – в этой фразе кроется некое противоречие: говорить о чувствах, если уж серьезно, нельзя – не искажая их; чувства нужно выказывать, проявлять, наблюдать, наконец... Но так уж устроен человек, что даже о чувствах он норовит в первую очередь высказаться в обычных, и порой совершенно бессильных, фразах!).

Связаны ли наши знания и чувства? Как они соотносятся? Каким образом они влияют друг на друга?

В опытах американского психолога П.Р.Фарнсуорта разным группам испытуемых – неспециалистов в классической музыке (но все же с ней знакомых) предлагалось прослушать одно и то же произведение Дитриха Букстехуде. Напомним читателю, что указанный композитор был старшим современником Баха, и, в определенной мере, его учителем. Неспециалисту органные произведения Букстехуде могут напомнить по стилю органные творения Баха; в них есть известная схожесть. Одной группе слушателей автор опыта сообщал, что они внимают звукам Баха, а другой группе говорил, что они только что прослушали Букстехуде. Оказалось, что оценки одного и того же произведения в той группе, которой говорилось, что «это – Бах», были значительно выше, ярче, полнее. Что это означает? Нашу готовность следовать за авторитетным или общепринятым мнением? Подчинение наших чувств заданным установкам и программам? Несвободу восприятия от ожиданий? Ведь сейчас Бах, конечно же, более известен и прославлен людской молвой и точками зрения маститых специалистов, чем Букстехуде....

Бах рационален и мудр, – говорят одни. Бах взволнован и чувственен, – возражают им другие. В Бахе есть все..., что мы сами хотим в нем найти.

Океан

Кантата BWV 147, хорал «Jesus bleibet meine Freude»

«Порой я встречал такую музыку, в которой хотелось остаться жить. Если ты знаешь это чувство, то его ни с чем нельзя спутать. Одновременно будто бы по волшебству оно собирало в единое целое все разбитые мечты, которые я когда-то отбросил за ненадобностью. Казалось чудом, что эта музыка может существовать в мире, где есть войны, смерть и страдания. Своими чарующими звуками она стирала наслоения из пережитого, образуя в моей душе небо, полное звёзд».

(Lord of Equator: «Тёмная сторона неба» (The Obscured side of the sky)).

Прежде чем нам вплотную заняться рассуждениями на тему «ВАСН», совершенно необходимо окинуть взором тот мир, который он создал. Посмотреть внимательнее на, хотя бы, список его Творений. Вспомнить, ЧТО составляет баховский океан. И тогда, даже просто глядя на перечень баховских произведений, трудно бывает отделаться от мысли, что всё это – непосильный, невероятный для отдельного человека труд. Что, скорее, некая машина мощно, с упорством и неукротимой энергией, невзирая ни на какие отягчающие обстоятельства и «форс-мажоры», из года в год выдавала «на гора» прекрасную изумительную музыку. Но – не простой, смертный человек. Тому не под силу выполнить ТАКУЮ работу!

Итак, сделаем хотя бы краткий очерк наследия Иоганна Себастьяна, предварив его несколькими общими замечаниями. Это нужно сделать еще и потому, что дальше в книге мы будем часто ссылаться на те или иные музыкальные произведения.

Все направления и жанры музыки позднего барокко (а этот период датируется примерно 1705 – 1760 годами) были освоены Бахом. Исключение составила только опера. Бах, по-видимому, принципиально сторонился театрализованной музыки, стремясь только лишь одними музыкальными средствами достигать эффекта «трогать душу».

Часто исследователи именно с датой смерти Баха заканчивают всю барочную эпоху (1750 год). Тем не менее, очевидно и то, что стиль Баха не укладывается только в общие принципы искусства этой эпохи. Его, баховский стиль, сейчас вполне естественно выделяют как совершенно самостоятельный, но, конечно же, корнями питающийся от предшественников (Генрих Шютц, Самуэль Шейдт, Иоганн Адам, Георг Бём, Иоганн Пахельбель, Иоганн Фробергер и др.) и не избежавший влияния современников (Дитрих Букстехуде, Иоганн Рейнкен, Иоганн Кунау, Антонио Вивальди, Алессандро Марчелло, Арканджелло Корелли, Франсуа Куперен, Георг Телеманн и др.).

«Бах – не барокко, а Космос!» (М. Казиник).

Ни один из основных музыкальных инструментов той эпохи не был обойден вниманием Баха. Мало того, он изобретал сам новые вариации и формы инструментов (например, струнная виола помпоза, к сожалению, не дошедшая до нас. Впрочем, есть и иное мнение – что этот инструмент сохранился и известен!) и придумывал усовершенствования для существующих. Так, он прекрасно разбирался в органостроительной «кухне» и служил авторитетом для мастеров, изготавливающих органы. Робкому клавесину он придал новое звучание, сделав его солидным клавиром, и сочинил первый в истории музыки оркестровый концерт для солирующего клавира (5-й Бранденбургский) и, по сути, первый клавирный концерт соло (Итальянский концерт). Для многих своих произведений Бах не указал – для какого именно инструмента оно предназначено.

Дошедшее до нас из созданного Бахом ошеломляет! Свыше 1 100 произведений! Многие музыковеды считают, что чуть ли не треть от этого числа еще и утрачена (возможно, навсегда, хотя находки баховских сочинений происходят чуть ли не каждый год в архивах различных стран и городов). Среди потерянного значатся воистину грандиозные творения, например, многочасовая оратория «Страсти по Марку», а также порядка 150 кантат! Но и то, чем мы располагаем сейчас, повергает любого начинающего разбираться в баховском наследии в изумление! Чтобы не потеряться в таком массиве, не заблудиться среди форм, жанров и наименований, был составлен и предложен к использованию так называемый список Шмидера. Это каталог всех известных сочинений Баха, в котором каждое произведение имеет свой номер после букв BWV (**Bach-Werke-Verzeichnis** – «Каталог работ Баха»). Его предложил Вольфганг Шмидер (W.Schmieder) в 1950 г. Впоследствии для творчества многих других композиторов были созданы подобные каталоги (так, у Вивальди – RV). Можно смело шутить, что немцы могут уж точно гордиться двумя национальными достижениями – BMV и BWV, намекая на достижения немецкого автопрома и на подаренного миру величайшего композитора. Каталог Шмидера сам по себе составляет (если его просто распечатать на листах формата А4, указывая только название произведения и его номер) свыше 50 страниц!

Список Шмидера облегчает поиск понравившихся произведений в огромном мире музыки Баха, прежде всего, новичкам в музыкальном деле. Это связано еще и с тем, что Бах был весьма скуп на названия своих опусов. У него практически нет запоминающихся, звучных названий, как это общепринято у многих других композиторов (типа «Весна», «Танец гномов» или «Болезнь куклы»). Не потому ли так часто несведущих в классике людей тянет самим поименовать то или иное творение? Так, Арию Баха из оркестровой сюиты №3 (BWV 1068) всюду уже называют «Воздух», хотя ни о каком «воздухе» композитор и не помышлял (само слово *aria* по-итальянски означает «воздух»; это примерно как девушку Марину окликать Морской!).

Нумерация Шмидера постоянно обновляется и корректируется. Так, произведения спорного авторства отнесены в Приложение, а в основной каталог добавляются недавно обнаруженные. Последнюю версию BWV подготовили специалисты Альфред Дюрр (Alfred Dürr) и Ёшитаке Кобаяси (Yoshitake Kobayashi). На этот каталог, выпущенный издательством Брейткопф в 1998 г., музыковеды более не ссылаются как на «Шмидера», а называют его «Дюрр-Кобаяси».

Любимым инструментом Баха был орган. Это и понятно, так как орган был еще и инструментом, за которым Бах исполнял свои рабочие обязанности. Это был его «станок», его «поприще» при исполнении лютеранских служб. Поэтому неудивительно, что органная часть является самой весомой в его наследии.

Второй обязательной и необходимой формой музыки, в которую Бах облакал свои мысли, была духовная кантата. Бах написал их свыше 300 (до нас дошло чуть более 200). Кантаты сочинялись композитором к церковным праздникам, а также к субботним и воскресным богослужениям.

Всё созданное Бахом можно в первом приближении разделить на 4 основные жанровые группы – музыка для органа, музыка для иных инструментов соло (клавир, флейта, лютня, скрипка, виолончель и пр.), музыка для инструментальных ансамблей (в том числе – для оркестра) и вокально-инструментальная (для голоса с сопровождением инструмента или оркестра). Интересно, что в определенные периоды своей жизни Бах отдавал явное предпочтение тому или иному жанру. Так, произведения для клавира созданы, в основном, в Кётене, лучшие органные творения – в Веймаре (например, знаменитая токката и фуга ре минор BWV 565, хотя, возможно, это произошло в Арнштадте), большинство вокально-инструментальной музыки написано в Лейпциге.

.....
Каталог Шмидера несколько раз обновлялся (работы спорного авторства переносились в приложение и добавлялись недавно открытые работы), обновлённые каталоги появлялись в печати, например, в издании 1990 г.

Итак, дорогой читатель, прошу Тебя, не ленись, просмотри, хотя бы бегло, перечень всего того, что сделал великий композитор. Тогда станет понятно, почему многие полагают, что ему реально помогали небесные силы, либо вообще инопланетяне...

Пассионы (нем. Die Passion), или «**Страсти**». Всего Бахом сочинено 4 цикла Страстей – «Страсти по Иоанну» (BWV 245), «Страсти по Матфею» (BWV 244, BWV 244b – 2 редакции), гигантские по объёму «Страсти по Марку» (BWV 247). Последние считаются утерянными, но реконструированы в XX веке по фрагментам других, уцелевших и дошедших до нас произведений (главным образом, «Траурной оды», BWV 198 и «Кётенской траурной музыки», BWV 244a). Для сравнения: в «Страстях по Матфею» 78 номеров, а в «Страстях по Марку», судя по сохранившемуся баховскому «плану» их построения – 132 номера! Самыми известными реконструкциями «Страстей по Марку» являются таковые Фридриха Сменда (1940), Густава Тайля (1975), Андора Гомме (1997). Четвертому евангелисту – Луке – «повезло» еще меньше: от его баховских Страстей остался только текст. Все эти произведения – по сути монументальные музыкальные иллюстрации евангелических сочинений. Им Бах придавал особое значение, ведь Иисус и его жизнь были для глубоко верующего композитора идеалами. Образ Христа олицетворял для Баха проявление лучших качеств человека – верности избранному пути, силы духа и веры, готовности служить другим. Пишут, что «самое сокровенное в истории Христа для Баха – это Голгофа и крест, жертвенный подвиг Иисуса ради спасения человечества». В написании своей фамилии – ВАСН – композитор, вероятно, видел божественное провидение, «перст судьбы»; ведь каждая буква его имени издавна обозначала ту или иную ноту (В – си бемоль, А – ля, С – до, Н – си бекар), а разложенная в аккорд представляла собой очертания Креста. Она стала для Баха своеобразной монограммой. Он использовал ее во многих своих произведениях (например, в тройной фуге ре минор из «Хорошо темперированного клавира»). Возможно, за этим он видел некую религиозно-музыкальную миссию всего своего рода. «Страсти» Баха считаются сейчас подлинным образцом этого крупного жанра. Многие композиторы, отдавая дань памяти великому кантору и вслед за ним, создавали свои версии музыкальных Страстей (Софья Губайдуллина, Кшиштоф Пендерецкий, Арво Пярт, Вольфганг Рим (Wolfgang Rihm), Хуго Дистлер (Hugo Distler), митрополит Илларион (Алфеев) и др.).

Оратории. 2 крупные баховские оратории – «Рождественская» (BWV 248) и «Пасхальная» (BWV 249) по духу и форме близки к Страстям. Обе представляют большие циклы, внутри которых удачно сочетаются и создают единое целое повествовательные речитативы, хоры, арии, хоралы, инструментальные вставки оркестрового звучания, часто всё перечисленное сопровождается органом. «Рождественская» оратория по длительности занимает 2 часа и редко исполняется целиком. Зато многие отдельные номера прекрасно звучат как самостоятельные музыкальные произведения.

Мессы и Магнификаты. Бах создал 4 «малых» мессы (BWV 233, 234, 235, 236) и грандиозную «Высокую» мессу си минор (BWV 232). Последняя представляет собой полный цикл католической (! – весьма странный, на первый взгляд, шаг лютеранина Баха) мессы, написанной на латинском языке. Собственно, у Баха всего лишь 14 произведений на латыни – все они литургические (предназначены для церковной службы), т.е., кроме 5 указанных месс, это еще 2 Магнификата (BWV 243, 243a) и отдельные самостоятельные разделы месс (5 Sanctus «Свят», Kyrie Eleison «Господи, помилуй» и Christe Eleison «Христос, помилуй»). Месса си минор названа Высокой не Бахом, а поздними исследователями его

творчества – и указывает на тональность. Никогда целиком при жизни автора не исполнялась. Да и сейчас из-за своей сложности и протяженности (почти два часа звучания) за нее берутся редко.

Лютеранин Бах посвятил католическую мессу саксонскому курфюрсту (своему тогдашнему покровителю, от которого получил звание придворного композитора) не случайно. Дело в том, что немец Фридрих Август был ещё и королем католической Польши, а потому и сам перешел в католичество.

Магнификат с латыни переводится как «Величит» (от первого слова гимнического текста «Magnificat anima mea Dominum» – «Величит душа моя Господа»). Это ликующе-величальная песня на текст слов, вложенных в уста Девы Марии из Евангелие. Магнификат был написан Бахом для пятиголосного хора, солистов и оркестра в 1723 году (BWV 243a, в ми бемоль мажоре), а в 1730 он вновь возвращается к нему и создает вторую версию (BWV 243), более полную, уже в другой тональности (ре мажор).

Кантаты. Как мы уже говорили выше, кантаты – главное детище Баха. Львиную долю среди них составляют духовные (сакральные) кантаты; их он создал 5 циклов (на каждое воскресенье и на религиозные праздники года). Часть утеряна; до нас дошло примерно 200 (BWV 1 – 201). На стиль ранних кантат, несомненно, оказали влияние предшественники Баха – прежде всего, Иоганн Пахельбель и Дитрих Букстехуде. Затем, позднее, вариативность внутреннего устройства кантат становится настолько разнообразна, что порой затрудняет их классификацию даже специалистам. Сочинительство Бахом кантат можно с трудом себе представить! В самом деле, примерно 6 с половиной лет он не просто писал их по одной каждую неделю (!), а еще и успевал в промежутках между сочинениями копировать, вычитывать, репетировать (например, со своими учениками в ТомасшULE) и исполнить! Все это делалось помимо еще и множества других обязанностей. Это кажется совершенно невозможным и невероятным!

Светских кантат у Баха немного (примерно 10% от числа сохранившихся, BWV 30a, 36b, 36c, 134a, 173a, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 207a, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 249a, 249b). Они сочинялись в связи с днями рождений, именин, свадеб титулованных особ и по прочим торжественным случаям. Некоторые, такие, как «Кофейная» (BWV 211) можно рассматривать и как небольшую комическую оперу (если добавить сценическое театрализованное действие), а также и как рекламный заказ (от владельца кофейни герра Циммермана). Но КАК сделан этот заказ!

«В своих кантатах Бах преуспел в объединении эмоциональной значимости как мелодии, так и слов хорала в более крупную структуру, которая стала независимой от хорала и в то же время составляет с ним органическое единство» (Эрнст Ньюман).

А вот что пишут по поводу утраченных кантат: «После смерти Баха его тщательно каталогизированная библиотека в церкви св. Фомы была разобрана и выброшена в кучу пыли. А бумага, сделанная из дорогого хлопка, была продана в сырные и мясные лавки или садовникам, которые либо заворачивали в неё сыр и мясо, либо обматывали ею фруктовые деревья, чтобы защитить от зимних холодов. Да, вот что произошло со 140 величайшими шедеврами всех времён...»

Подробнее – см. Главу Кантаты в этой книге.

Мотеты. Мотет – вокальное многоголосное произведение (от старофранцузского mot – слово). Многие баховские мотеты, как считается, утеряны, но до нас дошло 6 на немецкие литургические тексты (BWV 225—230). Любопытно, что именно мотеты оставались известными в течение долгого времени после смерти Баха и часто исполнялись в кирхах, тогда как другие вокально-инструментальные композиции были уже прочно всеми забыты. Наиболее известны сейчас BWV 225 Singet dem Herrn ein neues Lied, «Пойте Господу», BWV

229 Komm, Jesu, komm!, «Приди, Иисус, приди!» и BWV 227 Jesu, meine Freude, «Иисус – моя радость».

Именно с одним из этих мотетов связана история знакомства великого Моцарта с музыкой Баха. Историю эту впервые обнаружил музыковед Иоганн Фридрих Рохлицц. В 1789 году, спустя почти сорок лет после смерти Баха, Моцарт оказался в Лейпциге. Там, в Томасшule, силами учеников был для него исполнен мотет «Пойте Господу» («Singet dem Herrn», BWV 225). Цитируем Рохлицца: «...Моцарт знал Баха скорее понаслышке, чем по его сочинениям... Едва хор пропел несколько тактов, как он подскочил; еще несколько тактов – и он вскричал: что это? И с этого момента весь обратился в слух. Когда пение закончилось, он воскликнул в восторге: на этом и вправду можно поучиться! Ему сказали, что в школе... хранится полное собрание мотетов Баха. Партитур этих произведений не было, тогда он потребовал принести расписанные партии. В тишине присутствующие с удовольствием наблюдали, с каким увлечением Моцарт раскладывает вокруг себя эти голоса – на коленях, на ближайших стульях. Забыв все на свете, он не вставал с места, пока тщательно не просмотрел все, что имелось из произведений Баха. Он выпросил себе копию мотета и очень ею дорожил».

Хоралы. Хоралом называют обычно церковное многоголосное песнопение, сопровождаемое органом. Его признаки – религиозный текст, относительно небольшая протяженность, возвышенный строгий характер, аккордное сопровождение, спокойный, величавый темп самого многоголосия. Во времена Баха хоралы пелись общиной в кирхе (для лютеран это был свой немецкий язык), «хоралы входили в духовный мир человека как естественный, необходимый, органично выросший в психику и сознание элемент мироощущения. Все люди Германии того времени знали мелодии хоралов наизусть. Они настолько прочно ассоциировались с определенным смыслом, что могли служить паролем при узнавании единомышленников. Поэтому для слушателей времени Баха и его культурного ареала хоральные мелодии являлись по существу знаками, отражавшими содержание хорала» (по Б.Л.Яворскому). Бах цитирует уже «въевшиеся» мелодии известных хоралов, но и одновременно создает на основе старого новые неподражаемые и очень выразительные образцы этого жанра. Всего до нас дошло 188 баховских хоралов (BWV 250 – 438).

Отдельные песни, гимны и арии. Среди великого разнообразия дошедших до нас произведений подобного вокально-инструментального жанра встречается очень много известных и часто исполняемых. Всего в нумерации Шмидера они занимают 74 позиции (BWV 439 – 523).

Органное произведение. Орган «занимал» Баха всю его долгую жизнь. Известно, что Мастер необычайно любил импровизировать на «короле инструментов», при этом, вероятно, многое из его спонтанных (и, очевидно, великолепных!) импровизаций не было им записано на бумагу. Так что и здесь всего баховского органного наследия мы не имеем возможности оценить. Тем не менее, то, чем мы располагаем сейчас, поражает своим разнообразием, тщательностью музыкальной отделки, мощью и великолепием.

6 трио-сонат для органа (BWV 525 – 530), плюс Andante ре минор (альтернативная версия 2 части BWV 528);

50 прелюдий и фуг, токкат и фуг, фантазий и фуг для органа (BWV 531 – 581). Следует оговориться, что некоторые номера в этом перечне, возможно, ошибочно приписываются Баху. Так, 8 коротких прелюдий и фуг (BWV 553 – 560) принадлежат, по мнению многих специалистов-баховедов, перу ученика Баха Иоганну Тобиасу Кребсу;

Пассакалья и фуга до минор (BWV 582). Величественнейшее произведение Баха, поражающее (даже на фоне всего другого органного творчества Мастера) своей глубиной и мощью. Известно множество переложений, в том числе для симфонического оркестра (например, Леопольдом Стоковским) и даже для ансамбля баянов;

Трио и прочие сочинения для органа (ария, канцона, пастораль и пр.) (BWV 583 – 591). И здесь мы встречаем ряд спорных творений (Бах, увы, не везде ставил свой автограф; кроме того, многие сочинения известны нам в копиях, сделанных руками сторонних людей). Так, Маленький гармонический лабиринт («Kleines harmonisches Labyrinth», BWV 591), возможно, принадлежит авторству Иоганна Давида Хайнихена;

8 концертов для органа (BWV 592 – 598). Из них 3 концерта представляют собой искусное переложение концертов герцога Иоганна Эрнста Саксен-Веймарского (BWV 592, 592a, 595), а еще 3 – переложение концерто гроссо Антонио Вивальди (BWV 593, 594, 596). Интересен номер BWV 598 *Pedalexercitium* («Педальное упражнение», соль минор). Он представляет собой импровизацию ногами на органных педалях, был записан сыном Баха – Карлом Филиппом Эммануэлем, но в незавершенном виде.

Органная тетрадь (*Das Orgel-Büchlein*, BWV 599—644). В нее входит 48 хоральных прелюдий (орган соло), включая несколько версий. Все они приурочены к значимым религиозным праздникам;

Шюблеровские хоралы (BWV 645 – 650). Примечательно, что темы всех 6 хоральных прелюдий взяты Бахом из собственных кантат, т.е. являются органными переложениями. Названы по имени органиста и музыкального издателя Шюблера, ученика И.С.Баха;

Лейпцигские хоралы (BWV 651 – 668). Эти 18 хоральных прелюдий (с версиями и ранними веймарскими редакциями автора) названы в честь города, где и были сочинены Бахом или редактировались им уже незадолго до своей смерти. Часто исполняются многими прославленными органистами везде и всюду как самостоятельный цикл;

Немецкая органная месса (BWV 669 – 689). В ней собрана 21 хоральная прелюдия, обозначенные самим Бахом как канонические части мессы (*Kyrie, Gloria, Credo* и пр.), но имеющие заглавия на родном немецком (тексты из «Катехизиса» Мартина Лютера). Кроме того, туда входят 4 дуэта и Прелюдия и fuga ми бемоль мажор. Этот цикл составлял у Баха третий том сборника *Clavier-Ubung* («Клавирные упражнения»). Не лишне напомнить, что за скромным названием «Клавирных упражнений» на самом деле скрывается грандиозный цикл Баха, куда он включил 4 самостоятельных сборника. Первый том составляют клавирные Партиты, во второй входят Итальянский концерт и Французская увертюра для клавесина. Третий том – целиком органный, завершен Бахом в 1739 году. Название получила после смерти Баха; оно связано с тем, что многие части Немецкой мессы четко соотносятся с определенными разделами протестантского богослужения;

Кирнбергерские хоральные прелюдии (BWV 690 – 713). По мнению специалистов, три из этих прелюдий (BWV 692, 692a и 693) приписаны Баху ошибочно. Они принадлежат авторству Иоганна Готфрида Вальтера, друга И. С. Баха и его дальнего родственника по материнской линии. Названы в честь Иоганна Филиппа Кирнбергера, ученика Баха и его страстного почитателя. Под редакцией Кирнбергера в 1784—1787 гг. (через четверть века после смерти Баха) выходят в 4 томах собранные К. Ф. Э. Бахом хоралы Баха-отца. В одном из писем Кирнбергер писал: «По поводу хоралов Баха числом более 400, которые собрал К. Ф. Э. Бах, и многие из которых переписаны его собственной рукой, мне исключительно важно, чтобы эти хоралы, которые ныне находятся в моем распоряжении, сохранились для будущих музыкантов, композиторов и ценителей музыки»;

Иные хоральные прелюдии (BWV 714 – 764). Среди них 7 или 8 хоралов приписывались Баху ошибочно (авторы – К. Ф. Э. Бах, Георг Бём, И. К. Ф. Фишер, И.Г.Вальтер);

Партиты и хоральные вариации (BWV 765 – 771).

Произведения для клавира (клавесина). Для клавира Бах создал основные сочинения, будучи уже в зрелом возрасте. Это связано с тем, что большинство этих творений он сам рассматривал как «учебные», поскольку в это время осознавал себя как педагог и был окружен множеством учеников (включая подросших сыновей). Именно с целями музыкального

образования создан, например, самый знаменитый баховский клавирный цикл – «Хорошо темперированный клавир» (ХТК, Das Wohltemperierte Clavier), который содержит 48 прелюдий и фуг (по 2 для каждой мажорной и минорной тональности).

- 16 Двухголосных инвенций (BWV 772 – 786);
- 15 Трехголосных инвенций (BWV 787 – 801);
- 4 дуэта из сборника Clavier-Ubung III (BWV 802 – 805);
- 6 Английских сюит (BWV 806 – 811);
- 7 Французских сюит (BWV 812 – 817);
- 9 иных сюит и увертюры (BWV 818 – 824);
- 6 клавирных партит из сборника Clavier-Ubung I (BWV 825 – 830);
- Увертюра во французском стиле си минор (из сборника Clavier-Ubung II, BWV 831);
- Части сюит (BWV 832 – 845);
- 24 Прелюдии и фуги 1 тома Хорошо темперированного клавира (BWV 846 – 869);
- 24 Прелюдии и фуги 2 тома ХТК (BWV 870 – 893);
- 6 Клавирных фантазий и фуг (BWV 903 – 908);
- Хроматическая фантазия ре минор (BWV 903а, версия BWV 903);
- 9 Прелюдий и фуг (или фугетт) (BWV 894 – 902);
- 3 Прелюдии (BWV 902а, 921, 922);
- 5 Фантазий и фуг (или фугетт) (BWV 904 – 908);
- 4 Фантазии (BWV 917 – 920);
- Концерт и fuga до минор (BWV 909);
- 7 Токкат (BWV 910 – 916);
- 10 Маленьких прелюдий из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха (BWV 924 – 932);
- 6 Маленьких прелюдий (BWV 933 – 938);
- 5 Прелюдий из коллекции Иоганна Петера Келлнера (BWV 939 – 943);
- 20 Фуг и фугетт (BWV 944 – 962);
- 5 Сонат (BWV 963 – 967);
- 3 отдельных сонатных части (Адажио соль мажор, Анданте соль минор и Престо ре минор) (BWV 968 – 970);
- Итальянский концерт фа мажор (из сборника Clavier-Ubung II, BWV 971);
- Переложения концертов других композиторов (Телеманна, Вивальди, Марчелло, Торелли, графа Иоганна Эрнста Саксен-Веймарского) для клавира (BWV 972 – 987);
- Гольдберг-вариации (ария с 30 вариациями, напечатанная в сборнике Clavier-Ubung IV, BWV 988);
- Ария с 10 вариациями, в итальянском стиле, ля минор (BWV 989);
- Сарабанда с партией до мажор (адаптация увертюры к опере «Беллерофонт» Жана-Батиста Люлли (1679), BWV 990);
- Ария с вариациями из Нотной тетради Анны Магдалены Бах, до минор, не завершена, BWV 991;
- Каприччио на отъезд возлюбленного брата (BWV 992)
- Каприччио ми мажор (BWV 993);
- Аппликация до мажор (из Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха, BWV 994).
- Произведения для лютни соло:** 3 сюиты (BWV 995 – 997), Прелюдия, fuga и аллегро ми бемоль мажор (BWV 998), Прелюдия до минор (BWV 999), Fuga соль минор (BWV 1000).
- Семь сонат и партит для скрипки соло** (BWV 1001 – 1006).
- Шесть сюит для виолончели соло** (BWV 1007 – 1012).
- Партита для флейты соло ля минор** (BWV 1013).
- Произведения для дуэта клавира (клавесина) с другим инструментом**

Со скрипкой:

7 Сонат для скрипки и клавира (BWV 1014 – 1019, 1019a);

Адажио для скрипки и клавира фа минор (BWV 1018a);

2 Сонаты для скрипки и генерал-баса (BWV 1021, 1023),
(партию генерал-баса обычно ведет орган)

С виолой да гамба:

3 сонаты для виола да гамба и клавира (BWV 1027 – 1029);

Трио соль мажор для органа (BWV 1027a)

С флейтой:

7 сонат для флейты и клавира (или генерал-баса) (BWV 1030 – 1035)

Трио-сонаты:

2 Трио для 2 скрипок и клавира (BWV 1036, 1037);

Трио для флейты, скрипки и клавира (BWV 1038);

Трио для 2 флейт и генерал-баса (BWV 1039);

Трио для гобоя, скрипки и генерал-баса (BWV 1040)

Оркестровые произведения

4 Концерта для скрипки с оркестром (BWV 1041, 1042, 1045, 1056);

Под номером BWV 1056 значится концерт для клавира и струнных фа минор. Сейчас он считается переложением утерянного скрипичного концерта, и его исполняют именно в виде скрипичного концерта соль минор).

Концерт для 2 скрипок ре минор (BWV 1043);

Тройной концерт (для флейты, скрипки и клавира ля минор) (BWV 1044);

6 Бранденбургских концертов (BWV 1046 – 1051);

14 Клавесинных концертов (BWV 1052 – 1065), включая концерт для клавесина, 2 блок-флейт и струнных, 3 концерта для двух клавесинов и струнных, 2 концерта для трех клавесинов и струнных и концерта для 4 клавесинов с оркестром;

4 сюиты для оркестра (BWV 1066 – 1069). Именно одну из сюит (BWV 1067) венчает известнейшая флейтовая «Шутка (Badinerie)».

Каноны (BWV 1072 – 1078). Напомним, что в музыке каноним называют полифоническое произведение, в котором основная мелодия сопровождается подобными ей, но вступающими через некоторый промежуток времени после ее начала. Среди композиторов позднего барокко Бах наиболее широко использовал композиционный прием канона – каноническую имитацию (например, в Гольдберг-вариациях каждая третья вариация является каноним).

Поздние контрапунктические сочинения:

Музыкальное приношение («Musikalisches Opfer», BWV 1079);

Искусство фуги («Die Kunst der Fuge», BWV 1080)

Кроме того, после времени составления первоначального списка Шмидера было открыто (найденно, реконструировано) еще порядка 150 произведений Баха. Среди них, например, 31 Ноймейстерский хорал (BWV 1090 – 1120, названы в честь Эрдманна Ноймейстера, теолога, поэта, либреттиста баховских кантат) и «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 113 – 132). (Anhang (нем.) – Приложение). А вот еще пример: в июне 2005 года 2 рукописи Баха были найдены... в обувной коробке. Это, ни много-ни мало, органная фантазия «Wo Gott der Herr nicht bei uns halt», BWV 1127 и Ария «Alles mit Gott, und nichts ohn ihn», BWV 1128. Неисповедимыми путями возвращается к нам Бах...

Три интеграла Баха

Сюита для лютни BWV 996 e-moll, Бурре

Для непосвященного, несведущего человека заголовок звучит загадочно. Однако современное звукозаписывание не стоит на месте, а вслед за ним и движутся толпы самых «продвинутых» слушателей. Раз есть Интернет, значит, это кому-то нужно?! Не так ли? Раз есть возможность собрать и сжато записать все созданное Бахом, то почему бы не сделать такой подарок меломанам? Которые будут благодарны уже за то, что у них отпадет необходимость шнырять в поисках «отдельных вещиц», а заполучить «всё и сразу»!

Итак, как вы уже поняли, интегралы Баха – это полные собрания произведений Иоганна Себастьяна. Однако, в самом слове «полные» уже таится ошибка. Полного собрания, увы, никто из нас не имеет. Как бы этого ни хотелось! Так как, во-первых, каждый год обнаруживаются все новые и новые произведения великого Мастера. Во-вторых, как мы уже говорили, очень многое (вероятно) из созданного Бахом, увы, не сохранилось для нас. Ну и, наконец, в третьих, одно и то же творение может быть записано в великом множестве разнообразнейших и сильно отличающихся друг от друга исполнений. И тут – простор для вкусов, оценок и пристрастий. Раздолье для гурманов.

Сейчас даже стало модным (и – согласимся, иногда удобным!) ставить некие метки на записях. Так, еще не слушая саму запись, мы можем понять, что она представляет собой по «стилю и особенностям исполнения», если разглядим на диске (или в сопровождающем запись тексте) пометку, скажем, НПП. Последняя аббревиатура расшифровывается так: *Historically informed performance practice*. Иногда ее можно встретить и в слегка укороченной записи – НР (*Historically informed performance*). Эта метка скажет знатоку, что данная запись сделана с аутентичных позиций. То есть максимально приближенно к тому, как если бы сам автор в свое время играл это произведение. Скажем, в эпоху барокко, категорично не на фортепьяно, а на клавесине! И не на гитаре, а на лютне. Собственно, чаще всего аутентичное исполнение и касается великой и загадочной эпохи барокко!

Если же на записи стоит пометка МІ, то это означает, что произведение в данном случае играют на современных инструментах (*Modern Instruments*). В противоположность этому, общепринятое обозначение *Period Instruments* указывает на аутентичное исполнение (на инструментах того, «старого» периода времени). Касается это не только самих музыкальных инструментов, но и манеры исполнения. Которая, сами понимаете, в идеале должна соответствовать!

Истинному поклоннику Баха никак не лишне знать об этих Интегралах. Этим Великих собраниях «Всего Баха»!

Интеграл **Bach 2000**. Выпущен в 1999 году знаменитой звукозаписывающей фирмой Teldec (*Telefunken-Decca Schallplatten GmbH*). Комплект состоит из 154 дисков, записи «*Period instruments*». Есть «облегченный» вариант без кантат: «*Bach 2000 Light Edition*».

Интеграл **Brilliant Classics**, или **Bach Edition**. Фирма *Brilliant Classics Leeuwarden The Netherlands*, комплект состоит из 160 дисков записей «*Period instruments*». Общее звучание почти 163 часа. Как отмечается на сайте компании, «новые записи скрупулёзно следуют новейшим разработкам и исследованиям ведущих учёных, специализирующихся на музыке барокко вообще и музыка Баха в частности».

Выпускался трижды – в 1999, 2006 (155 CD и 1 CD-Rom) и 2010 (157 CD, 2 DVD и 1 DVD-Rom) гг. Также есть отдельный выпуск без кантат. Выпуск 2010 г., кроме справочной информации, содержит еще и ноты баховских произведений (16 800 страниц (!!!) в PDF-формате).

Интеграл **Hanssler**, или Bach Hanssler Edition Bachakademie. Содержит 172 диска, выпущен в 2000 г. в записях «Modern instruments». Перевыпущен в 2010 г. Включает в себя также электронную справочную книгу на отдельном диске. Надежной гарантией качества (и отбора в него записей!) этого интеграла является тот факт, что главным редактором его выступил известнейший дирижер и интерпретатор Баха Гельмут Риллинг (Helmut Rilling).

Приобрести подобные «полные собрания сочинений» для почитателя и ценителя баховского творчества – настоящий праздник. Однако, и стоят они в денежном выражении немало. Но, как известно, искусство требует... Помню, как сам, дрожа от предвкушения и боясь спугнуть удачу, держал в руках Ханслеровский интеграл (в виде солидного ящичка), а в уме лихорадочно прикидывал, хватит ли у меня денег, чтобы приобрести его прямо здесь, у кассы шикарного магазина в Москве. Думаю (с сожалением!), что, кроме столиц, таких сокровищ даже сейчас в России найти весьма сложно...

.....

Многие музыканты гордятся тем, что именно их записи включены в какой-либо из приведенных интегралов. Но больше всего хочется узнать – гордился ли сам Бах, если бы знал, что наконец-то его музыка растиражирована и полностью стала доступна любому желающему? Думаю, что безусловно великий кантор был бы удовлетворен. Держа в руках красивейшую и одновременно изящную коробку, содержащую 160 CD с записями своей музыки в исполнении первокласснейших музыкантов планеты, Иоганн Себастьян с полным моральным правом мог бы, усмехнувшись, сказать: – «Ну вот, всемилостивейшие судари, я и победил в этой чертовой схватке со временем!». А ведь многократно исторически казалось, что мы, человечество, утратили Баха навсегда! Почти 100 лет после его смерти о нем и его творчестве знали лишь самые посвященные, а тех было – сотня-другая, дай бог...

Вымысел

Музыкальное приношение BWV 1079, 3-х голосный ричеркар

Любите ли Вы, дорогой читатель, фантастику, выдумку, сказки, наконец? То, что можно назвать вымыслом? То, что не соответствует, строго говоря, реальности? Отличается от «грубой жизненной правды»?

В одном из форумов Интернета я встретил любопытную анкетку. Она предлагалась всякому «всходящему на форум» и содержала всего три варианта ответа на простой, вызывающий аллюзию с пушкинской Татьяной, вопрос: «Обливались ли Вы слезами над вымыслом?» Ответы распределялись примерно так:

«Да» – 66%. «Нет» – 13% «Нет, только кофе» – 21%.

А речь на форуме шла, ни много, ни мало, о творчестве Великих. И суть вопроса упиралась вновь в извечное: вымышленные неземные страсти и божественные провидения Великих – хорошо ли это? Не лучше ли все «исторические анекдоты» про Великих развенчать и показать всю простенькую подноготную их жизни, в общем-то, мало чем отличавшейся от обычной жизни мелкотравчатого обывателя? Зачем нужен вымысел? Что есть суровая историческая правда, когда мы говорим о жизненных путях людей Искусства?

«Позвольте мне себя обмануть!», – словно бы просят историков и биографов по крайней мере половина «читателей о Великих». «Только правда, и ничего, кроме, правды!», – сурово требуют примерно столько же остальных заинтересованных. Но есть еще, надо полагать, третья часть, – которая просто не видит никакого смысла отвечать на подобные глупые вопросы!

В многочисленных биографиях Баха (которыми особо был богат век XIX, когда всплеск интереса к жизни Иоганна Себастьяна и его творчеству напоминал океанскую волну, вознесшуюся словно из небытия, из сонных пучин забвения) раскиданы щедрыми россыпями те самые «анекдоты», о которых смело можно говорить как о вымысле. Это и понятно: мало что сохранилось документального с тех времен, когда Бах был всеми позабыт. Даже скрупулезный Швейцер не избежал ошибок и заблуждений, интерпретируя вехи биографии своего кумира. И наши взгляды на многое в личности и судьбе Баха продолжают пересматриваться и поныне. Это – неизбежный процесс.

Приведу лишь один пример, красочно и весьма убедительно описанный в книге русских баховедов А.П.Милки и Т.В.Шабалиной. Речь идет о «предсмертном» органном хорале «Vor deinen Thron tret' ich hiermit» («Пред Троном Твоим предстаю»). Вот как описывает ситуацию с его созданием А. Швейцер (а вслед за ним и многие другие биографы Баха):

«...Рукопись показывает нам все передышки, которые вынужден был делать больной Бах; высыхающие чернила, разбавляемые водой, день ото дня становятся жиже; едва разбираешь ноты, записанные в полутьме при плотно завешенных окнах. В темной комнате, предчувствуя близкую смерть, он создал творение, выделяющееся даже среди его произведений, единственное в своем роде... Мирская суэта уже не проникала сквозь занавешенные окна. Умиравший мастер слышал гармонию сфер. Поэтому в его музыке более не чувствуется страдание: спокойные восьмые движутся по ту сторону человеческих страстей; все проникнуто просветлением». Швейцер пишет, что стоящий у врат Господних полуслепой Бах диктует ноты хорала своему зятю Иоганну Кристофу Альтниколю.

Тщательные исследования рисуют, однако, другую картину, причем, гораздо менее драматическую: хорал этот был создан задолго до смерти автора, Альтниколь его не переписывал (запись принадлежит руке другого копииста), внезапная остановка рукописи на двадцать шестом такте свидетельствует отнюдь не о резком ухудшении самочувствия диктовавшего,

а, повидимому, всего лишь о том, что данное произведение «отложили» на время. В пользу последнего свидетельствуют так называемые кустоды – знаки переноса, стоящие в завершении того самого «рокового» двадцать пятого такта.

Вся эта история – красивый вымысел. Ведь, согласитесь, должно же последнее произведение величайшего мастера таить в себе особый, может быть, даже мистический, смысл? Быть достойным удивительной легенды?

«Не дотрагивайтесь до нашей Красивой Картины!», – тем не менее просят читатели и слушатели. «Наш образ Баха – именно такой, и не нужно его ломать и перестраивать!» Но, как видим, есть и другие мнения. Других людей. И это – тоже неизбежность жизни. В которой равно нельзя жить без вымысла, и легко потеряться без правды...

Бах задает много вопросов. И не на многие отвечает. В этом он тоже человек. Он – не Бог. Он просто заставляет человека задавать вопросы себе самому. Трудиться. Искать. Страдать и верить. Созидать и мечтать. Не сдаваться.

Бах в равной степени помогает искать истину и доверяться мечтам...

Ускользящий Бах

Итальянский концерт BWV 971, F-dur

Как измельчал мир! Каким он стал меркантильным и купи-продажным! Спроси современного человека, что говорит ему слово Бах? И 8 из 10 скажут: это прославленные электрокамины! Спроси у современного человека, что говорит ему слово Кайзер? И 10 из 10 скажут: это отличные холодильники и посудомоечные машины! Как же?! «Кайзер – Король на вашей кухне!» Спроси современного человека, что говорит ему слово Бетховен? И 6 из 10 скажут: это собака. И фильм! А Моцарт? О! Это мы уж точно знаем! Это – новый смартфон! Или программная система для суперкомпьютеров! Или – бренд модной трикотажной одежды. Или, на худой конец, отель ...не помню где, но мы там отдыхали! А Кроненберг? Это, конечно, пиво! Как – музыкант? Как – ученик Баха? Не слышали такого? А Бах – это кто? Который Ричард? Он что-то вроде написал в назидательной прозе?

Как говорится сейчас в молодежной среде – Жизнь нужно прожить так, чтобы в твою честь потом называли черепашек ниндзя!

Куда подевались мысли о Высоком? В какую неведомую даль удалились наши стремления к Возвышенному? Неужели наша жизнь настолько крепко и прочно свелась к бытию, которое определяет сознание: к машинам, к заработку, к шоппингу, к цинизму и наглости, к упрощению и плоским шуткам, к ...успеху! И если кто-то вдруг заявит, что недавно довелось ему послушать чудесную оперу Рейнхарда Кайзера «Цирцея», все вокруг будут весьма удивлены и долго станут расспрашивать – что за дивно-неизвестный композитор такой? И вспоминать подспудно-ненарочно чудесную посудомоечную машину у себя на кухне...

Понятие «успешного человека» говорит само за себя. Успешен тот, у кого весь успех визуален – достаток, прибыль, сбережения, бизнес, коммерция, счет, материальные блага... Его, успех, можно поглядеть, потрогать, переставить с места на место. Увеличить, наконец! Чистой воды материализм. Стало быть, если этого нет – то человек, увы, не успешен. Успех – он от слова «успеть»? Куда? Зачем?

Бах был в нашем понимании явно неуспешен. Практически ни в чем. Он оставил после себя только два десятка различных музыкальных инструментов. Как основное материальное наследство. Ну – и еще где-то 20 детей. Половина, правда, из них не дожили и до юношеского возраста. Ни денег, ни заслуженного признания у современников...

В нашем обыденном сознании Бах – ускользящая личность. Ускользящая от понимания. От наших представлений о том, КАК нужно жить. И ради чего, собственно.

Все, что мы знаем о Бахе – либо романтизировано, либо сведено к скучному документальному изложению. Эти два направления, два взгляда на великих художников часто встречаются в нашем суровом, «меркантильно-бесчувственном» времени. Они оба порождены им. Смотрите сами: лирическо-романтический взгляд – это наша тяга к исчезающему, ускользящему Духу. Серьезно-документированное правдоискательство, требование правды, пусть самой что ни на есть неприятной, – это угода нашему современному Идеалу: всё должно иметь простые причины и объясняться сухими материалистическими фактами.

Что бы мы ни читали о Бахе, ни видели в фильмах о нем (правда, немногочисленных) – везде есть элементы романтических выдумок, и доказательно подтвержденных сухих данных. И всюду они борются в нашем сознании и душе за первенство. И это касается не только Баха. Почитайте биографии Моцарта, Шекспира, Рембрандта или Пушкина. Причем, чем менее мы достоверно знаем о Великом, тем сильнее идет столкновение этих двух взглядов.

Вот примеры:

«Смерть Баха осталась почти незамеченной музыкальной общественностью. О нем скоро забыли».

«За гробом шли только вдова и несколько учеников».

«Смерть Баха оплакивалась всеми».

«Торжественные похороны вызвали огромное стечение народа из разных мест. Композитора похоронили вблизи церкви св. Фомы, в которой он прослужил 27 лет».

Чувствуете различие? Цитаты взяты из разных источников.

Вот еще:

«Бетховен и Моцарт практически не знали творчества Баха. К их времени он уже был прочно забыт».

«Моцарт знал Баха скорее понаслышке, чем по его произведениям; по крайней мере, мотеты, которые никогда не были опубликованы, были ему неизвестны».

Бетховен... «по свидетельству его ученика Карла Черни, целиком знал наизусть «Хорошо темперированный клавир».

«Влияние Баха на таких гигантов, как Моцарт, Бетховен прослеживается довольно четко...».

«О существовании баховской мессы Бетховен знал задолго до ее публикации» (речь идет о Высокой мессе h-moll).

«Месса D-dur („Торжественная месса“ Бетховена – прим.) возникла из усердного изучения баховской Мессы h-moll» (Карл Хольц, биограф Бетховена).

«Бетховен не знал Мессы h-moll!!!» (Антон Шиндлер, биограф Бетховена).

И еще:

«Умер Бах в нищете, так и не достигнув своим творчеством сколь-нибудь существенных материальных благ».

«Полная стоимость всего наследства составила 1122 талера 16 крейцеров, что не представляло собой сколько-нибудь значительного состояния».

«Баха нельзя представить как бедного музыканта, он был всегда расчетлив и сметлив в денежных делах. После его смерти семье досталось весьма солидное состояние, включая богатую коллекцию разнообразных и отлично сохранных дорогостоящих инструментов, числом более 20».

И еще:

«...Шейбе, самый злобный и суровый критик Баха...».

«Этот великий человек мог бы стать предметом изумления народов, если бы в нем было больше приятности, если бы высокопарность и хаотичность не лишали его произведения естественности, и если бы он не омрачал их красоту своим чрезмерным искусством. Он судит по своим пальцам, поэтому произведения его чрезвычайно трудно играть; он хочет, чтобы певцы и музыканты выделывали своим горлом и на инструментах то, на что он был способен на своем клавире. Это, однако, невозможно... Короче: он в музыке то же, чем был когда-то господин фон Лознштейн в поэзии. Высокопарность увела обоих от естественности к искусственности, от величественности к темноте; у обоих можно только дивиться тяжелому труду и чрезвычайным усилиям, которые, однако, затрачены напрасно, потому что они везде противоречат трезвому рассудку» (И.А.Шейбе о Бахе).

«Считали почти непостижимым, как он мог так особенно и так быстро переплетать и вытягивать пальцы рук и ноги, совершая ими величайшие скачки на инструменте, не допуская ни единого фальшивого звука, причем тело его оставалось совершенно неподвижным» (И.А.Шейбе о Бахе).

«История снисходительно отнеслась к Иоганну Шейбе, тем более что и хвалебные, и критические высказывания его о Бахе по своей обширности и профессиональному под-

ходу к музыке оказались едва ли не единственным такого рода документом, оставленным современником Иоганна Себастьяна» (С. Морозов).

Наверное, достаточно. Проницательный читатель уже понял, куда я клоню. Таких цитат и ситуаций можно приводить буквально на каждую мельчайшую деталь его биографии, любой дошедший до нас (или выдуманный! Или перевернутый!) факт или анекдот, характеризующие его личность. Это как прогноз погоды в Интернете: от минус 16 до плюс 28! Выбирайте на любой вкус!

Мы, кстати, уже приводили ранее показательный пример с «последним хоралом». В романтическом ореоле как нельзя лучше предстает перед нами непризнанный Гений, слепой, непонятый даже родными сыновьями, но – прозревающий в последнюю минуту жизни, завершая свой хорал «Пред Троном твоим предстаю» и обращая открывшийся взор свой Богу! Однако, доказывают нам, все было не так! Интересно, что, даже зная о правде (документально подтвержденной), многие издания и авторы продолжают муссировать именно романтическо-драматическую легенду. На одной лишь суровой правде сложно написать занимательную книгу, поставить яркий (полный конфликтов и коллизий!) фильм и пр., и пр.!

Так какие же выводы сделаем мы? А вот, собственно, какие:

Выуженные из контекста, цитаты и мнения могут трактоваться весьма вольно. Вплоть до нахождения в них прямо противоположного смысла.

Сколько людей – столько и мнений. Об одном и том же разные люди (по разному осведомленные, имеющие предвзятость, ангажированные и т.д.) пишут и говорят совершенно по-разному. И это, как ни странно, их право. Доказательства ведь тоже, как правило, можно находить весьма противоречивые; так уж устроена наша жизнь! И, кстати, наша мозговая деятельность...

Можно, придерживаясь одной понравившейся позиции, выискивать только те «аргументы и факты», которые льют воду на мельницу именно этой точки зрения. Полностью игнорируя, не видя, отбрасывая все иные! На такую «однбокость» тоже ведь как взглянуть! В одном случае – она покажется устойчивой точкой зрения. И даже принципиальностью. В другом – дилетантизмом. И отсутствием критического похода. А то и – отсутствием знаний и анализа их...

Мы слишком мало знаем о времени Баха, о самом Бахе, так как до нас дошло весьма немного документальных источников, включая письма, автографы, etc., ...хоть что-то, написанное самим Бахом. И потому это создает прекрасное поле для выдумок и фантазий. Настоящий Бах вновь ускользает от нас...

Так что же?, – спросит вдумчивый читатель, – отметить, отсекал всё, что «сто процентно» не подтверждено? Как же тут быть? И кто, собственно, будет третейским судьей, решающим, что правда, а что – вымысел? Что делать, собственно, бедному читателю – ведь у него нет никакой возможности проверить на истинность, на правду горы всяческих мнений и точек зрения!?

Рискнем дать совет. Нужно больше читать. Искать. Сопоставлять. Анализировать. Быть сдержанным и осторожным в суждениях. Не доверять слепо любым авторитетам. Они тоже люди и могут ошибаться. Обладать здоровым, позитивным скепсисом (при этом – с желанием самому добраться, докопаться до истины).

Ведь главное в Бахе – не вражда с ректорами и магистратами городов, в которых довелось ему нести свою музыкальную службу. И даже не природная скромность. И даже – не то, был ли он вспыльчивой личностью или же всегда оставался невозмутимо-спокоен. Главное в Бахе – его музыка. Она не соврет.

.....

Ускользающий Бах всегда занимал многие великие умы. При всей своей кажущейся простоте он оставался великим и непонятым до конца. При всей своей кажущейся сложности

и мудрости он был доступным для любого уровня слушателя и при этом оставался всегда искренним.

«Этот лейпцигский кантор – Божье явление, ясное и все же необъяснимое», – К.Ф.Цельтер в письме к И.В.Гёте. «У меня было такое чувство, будто вечная Гармония беседовала сама с собой, как это было, вероятно, в груди Господа перед сотворением мира. Как океан... волновалась моя смятенная душа, я чувствовал, что у меня нет ни ушей, ни глаз, ни других органов чувств, да в них и не было необходимости», – И.В.Гёте в письме к К.Ф.Цельтеру.

Бах ускользает от нас, но мы стараемся его догнать. Мы идем вслед за ним, пытаюсь дотянуться до него. И каждый раз понимаем его заново. Пока он вновь не ускользнет от нас – и не заставит следовать за собой, поднимаясь на новую ступень и поднимая нас...

.....

Карл Мария фон Вебер отметил в 1821 году: *«Личность Себастьяна Баха, собственно говоря, даже в своей строгости была романтической, что является подлинно немецким качеством; это, может быть, противоречит гораздо более античному характеру величия Генделя. Стиль его великолепен, блестящ и роскошен. Нужного впечатления он достигал удивительным сплетением ведущих голосов и образующимся благодаря этому особому ритму, переплетающемуся дальше в искусном контрапункте; из них его величественный дух построил настоящий готический храм искусства, хотя до него менее великие умы погрязли в искусственной выпренности, сухости, потому что искали внутреннюю жизнь искусства в самой форме и, конечно, ничего не находили...».*

Рихард Вагнер также высказался о Бахе весьма характерно в статье «Что такое немец?»: *«При стремлении обрисовать своеобразие, силу и значение немецкого одной несравненно характерной картиной, следует глубоко и разумно рассмотреть то почти необъяснимое, загадочное явление, которое представлял собой Себастьян Бах, это чудо музыки. Он является историей внутренней жизни немецкого духа в тот ужасный век, когда немецкий народ почти выродился. Посмотрите на эту голову в бессмысленном французском парике, на этого мастера, который в качестве то бедного кантора, то органиста скитается по мелким городишкам Тюрингии, названия которых мы уже почти забыли, мучается на жалких должностях и остается столь безвестным, что понадобилось почти целое столетие, чтобы спасти его произведения от забвения; даже в музыке он столкнулся с художественной формой, которая внешне была совершенной картиной его эпохи – сухой, жесткой и педантичной, как будто в ноты вписали парик и косицу. Но посмотрите теперь, какой мир создал непостижимо великий Бах из этих элементов! Я ссылаюсь только на творения, ибо их богатство, величественность и всеобъемлющую значимость невозможно описать никакими сравнениями».*

В обеих приведенных цитатах сквозит удивление и даже некоторая растерянность перед странной особенностью Баха – несоответствием «внешнего» и «внутреннего» его миров. Эта черта будет еще долго занимать и волновать многие умы исследователей-баховедов. Цельный образ вновь ускользает от нас! Слово два разных человека присутствуют в одной личности Баха – и независимо друг от друга ведут параллельные жизни: одна бедствует на земле. Другая, ускользая от земных тягот, творит, обращенная к небесам, – и ей нет дела до суеты и мелочей.

В известной книге «Бах и Шекспир» Д. Сэмпсон проводит параллель между судьбами Баха и Шекспира – великих неразгаданных до конца гениев одной, в принципе, далекой от нас эпохи и пишет в связи с этой проблемой: *«Безвестность жизни Шекспира представляется людям несовместимой с великолепием его творений. Они задаются вопросом, мог ли столь всеобъемлющий гений быть тем, кто „сам себя обучал, сам себя познавал, сам себя почитал и сам себя сохранял“? Мог ли он „ступать по земле неразгаданным“?»*

Поэтому давайте сопоставим некоторые стороны жизни величайшего английского поэта и величайшего немецкого музыканта и посмотрим, в какой мере тайна Уильяма Шекспира глубже, чем тайна Иоганна Себастьяна Баха». И – далее, следует одно интересное замечание, касающееся отличия сравниваемых титанов: «...Известны ли нам другие такие факты, можем ли мы вообще представить себе, что обучавшийся от случая к случаю мальчик, тяжело и много трудившийся человек станет величайшим клавиристом и органистом своего времени, а потом и автором немыслимого множества сложных сочинений самого высокого уровня во всех видах музыки? Или, зная о шестидесяти томах сочинений и исходя хотя бы из их количества, не говоря уже о высочайших художественных достоинствах, не усомнились ли бы мы в том, что они созданы таким человеком, если бы не имели достаточных тому свидетельств? Есть люди, которым трудно поверить, что пьесы Шекспира написал кто-то рангом ниже виконта, но пока еще никто не высказал предположения, что сочинения Баха написаны Фридрихом Великим, чьи музыкальные способности и личные отношения с Бахом можно было бы считать основанием для подобных подозрений».

В некрологе мы слышим ровно тоже скрытое изумление (если не подозрение в чуде): «Наш Бах совсем не занимался глубоким теоретическим исследованием музыки, ...но тем сильнее он был в ней практически». То есть – не проще ли списать все явление под названием «Бах» на **чудо** (вслед за Вагнером), иначе вновь обычному человеку становится непонятным – откуда, из каких причин и корней вырос этот «необразованный» (у Баха, в отличие от Телеманна и Генделя, не было университетского образования), «теоретически неподкованный» (не написал ни единого музыковедческого трактата, – а все иные писали!) Мастер?!

Не лучше ли назвать Баха аномалией, неподвластной разумному объяснению? Ускользающей от рациональной трактовки. Да и нужно ли всем нам разумное объяснение? Что оно дает? Успокоение собственным пониманием окружающей действительности, и потому некую власть над ней? Почему мы не хотим признать существования в нашем мире тайны, загадки, иррационального? Разве сама баховская музыка – не есть тайна необъяснимая?

.....

По плодам судите о яблоне. А не по тому, криво ли, прямо ли она растет...

Портрет

Хорал «Nun komm' der Heiden Heiland», BWV 599

Давайте взглянем в лицо Мастера. Прижизненных портретов Баха немного, около десятка. И этот факт объясняется биографами просто: он, Бах, не был выдающимся человеком в глазах современников.

Вот молодой Бах. Около 1715 года. Это веймарский период. Юное приятное лицо, в котором, пожалуй, только полуулыбка привлекает внимание; все остальное вполне обычно. Нет, все-таки еще, пожалуй, глаза: внимательные, чуткие. Вот – портрет середины жизни: кётенский период. Отяжелевший подбородок, чувственные губы, крупный нос. И вновь та же полуулыбка. И тот же спокойный и внимательный взгляд прямо в глаза зрителю. Именно таким, молодым и цветущим, полным сил и дерзаний, Бах создает свою самую популярную ныне в массах органную Токкату и фугу ре-минор.

Портреты той поры часто писали по вполне определенным сложившимся канонам. Поворот головы, осанка, взгляд – редко прямой, чаще в сторону, словно бы на что-то, отвлекшее внимание. Таковы прижизненные портреты известных, «не обойденных Славой» современников Баха – Генделя, Куперена, Корелли, Телеманна. В этих портретах легко найти элементы парадности, даже – пышности: роскошные парики, богатые жабо и камзолы, тяжелые портьеры на заднем фоне. Это – коллеги Баха по музыкальному цеху. Что уж тут говорить о портретах бесчисленных курфюрстов, князей, графов и королей, длинной вереницей сопровождавших (точнее сказать для того времени – возглавлявших!) галереи лиц придворных музыкантов. Словом, салонная барочная живопись...

Ни в одном портрете Баха нет даже намек на роскошный декор. Хотя бы элементы, детали того пространства, в обрамлении которого написано лицо Мастера, могли быть богатыми. Но этого нет. Такое впечатление, что все художники, рисовавшие Мастера, словно сговорились. Или, быть может, на таком «композиционном решении» настоял сам портретируемый? Простые парики (куда им до генделевского!). Никаких жабо и сложных воротников. Никаких роскошных портьер. И везде открытый прямой взгляд пронзительных глаз. И загадочная полуулыбка. Кстати, мне лично очень напоминающая, как ни странно это звучит, знаменитую джокондовскую!

На портрете 1722 года (художника К.Ф.Лисевского), пожалуй, впервые и единственный раз, мы видим какие-то детали интерьера. Они способны на мгновение отвлечь зрителя от баховских взгляда и полуулыбки. Что это за детали? Они до предела просты – две нотные страницы, испещренные записями и гусиное перо. Предметы – вечные спутники Мастера. Еще один портрет, четвертый, явно относится уже к лейпцигскому периоду жизни. Лицо еще более отяжелело, черты крупные, солидные. Но – та же улыбка. Где уголки чувственных губ по-прежнему вздернуты вверх, образуя трогательные ямочки на щеках. Художник – автор портрета – числится неизвестным; как малоизвестен и позирующий ему старый добродушный музыкант...

Предпоследний портрет датируется 1747 годом. В этот год, год триумфа «старика Баха» в Берлине, где во время «гастролей» в резиденции короля Фридриха II публика имела возможность еще раз убедиться в нестаревшем мастерстве лейпцигского кантора (игра на клавесине в Сан-Суси и на органе в гарнизонной церкви Потсдама), создается «Музыкальное жертвоприношение». Это – подарок Баха королю. Бах пишет в посвящении о музыкальной теме, которую король предложил ему для вариаций: «...я решил сию поистине королевскую тему обработать более совершенно и затем сделать известной миру». Чувствуете: автор обработки обращается к королю как равный! Самое интересное заключается в том,

что, в ответ на «снисходительно-равнодушное» отношение короля к национальной музыке и откровенное восхищение заморской (французско-итальянской), Бах украшает королевскую тему в классической немецкой форме – в фуге!

Но – вернемся к портрету этого 1747 года. Автор его известен. Это художник Элиас Хаусман. Портрет был заказан Бахом специально для торжественного случая. Наконец-то, после долгих упрашиваний и увещаний своего ученика Лоренца Кристофа Мицлера, создавшего и возглавившего в Лейпциге «Общество музыкальных наук», Бах дает согласие стать членом этого общества. Неофит должен представить новую, специально сочиненную музыку! Вновь вступающий обязан заказать также свой портрет! Даже великий Гендель, незадолго до Баха (1745) вступивший в «Общество», неукоснительно выполнял эти предписания! Бах пишет «хитроумный тройной шестиголосный (!)» канон, и, видимо, без особого энтузиазма, делает заказ художнику (иначе почему же он так долго «отмахивался» от вступления?). Однако на портрете мы вновь видим те же черты жизнелюба: благодушно-приветливая улыбка, пронзительные живые глаза, а в руках – страницы с нотами того самого «мистического» канона!

Но вот – последний (оговоримся, – может быть) прижизненный портрет Баха. Он самый популярный и растиражированный. Скорее всего потому, что именно таким рисует большинству людей их воображение облик непризнанного Гения, Властителя музыки. Величественный и в то же время спокойный взгляд. Устремленный куда-то в глубины собственных переживаний. По-прежнему пронзительный. Но что-то изменилось: исчезла веселая искорка! Взгляд усталого, все познавшего и мудрого Творца. Громадный лоб, за которым – созданный Космос. Две крупные, почти гневные морщины прорезают его от бровей. Вновь предельно простое обрамление: скромный сюртук, старый парик... Лишь две линии блестящих застежек оживляют строгий, даже мрачный колорит портрета. Но – исчезла и улыбка! Ее больше нет. Категорично сжатые губы впервые демонстрируют зрителю опущенные вниз углы: Гений уступил времени и капризам судьбы?

«Я познал тайну жизни», – словно бы говорит нам этот портрет. Прямодушный, открытый для друзей, простой и лишенный зависти, весельчак и шутник, любвеобильный семьянин Бах, характер которого отчетливо засвидетельствован на предыдущих портретах, словно бы враз меняется. И другое лицо – лицо Человека, причастного всем тайнам Мира, открывается как бы невзначай нам. И мы, люди, которых отделяет от этого Человека три века – бездны эпох и событий, пристально и тревожно вглядываемся в черты его лица: что видит он? Что знает он? Куда он так пристально вглядывается? В себя? А, может быть, в нас?

Что видит он в нас, будущих поколениях, до которых докатилась как океанский вал, как цунами, его Музыка?

.....

МАЛО БАХА!

Засыпать-просыпаться под Баха,
Что всегда звучит в голове,
Всё равно, что влезать в рубаху,
Застревая в её рукаве!

Так удушливо-неуклюже,
Напрягая остатки сил,
Понимать, что уже не нужен
Весь тот мир, что всегда просил.

Весь тот мир, что всегда хватало,
После Баха – тесен и мал;
Оттого, что мне Баха мало,
Я другим его отдавал,

Без сомнений всегда полагая,
Что другие станут добрей,
Точно станет планета другая,
Если музыка будет на ней....

Задыхаясь в стремлении к звездам
От того, что мала Земля, —
Постигая Баха как космос,
Неизведанный от нуля...

Испросить еще Баха у Бога —
Для того, чтоб жила Душа.
Мне б хватило совсем немного —
Слушать. Верить. Любить. Дышать.

Нота и слово

Кантата «Охотничья» BWV 208, Ария «Schafe können sciher weiden»

Писать о музыке – это примерно так же, как если рисовать акварелями исторический роман. Это возможно. Но все-таки что-то не то! И слово, и нота – все это звуки. Но как непохожи они друг на друга!

С виду вроде бы масса аналогий: слово – звук, слова вяжутся в предложения, следовательно, каждое предложение – звуковая фраза. Но ведь также и в музыке! Из нот составлена мелодия, а из мелодий – концерт. Но почему же тогда так трудно описать словами баховскую мелодику?!

Люди придумали соединение слов и музыки, и назвали это песней, арией, оперой, ораторией. Так же поступал иногда и Бах. Мне интересно, а зачем это люди придумали? Чтобы увеличить силу воздействия искусства на человека? Нажимать, если можно так сказать, сразу на две педали? Но ведь далеко не всегда это воздействие усиливается от простого сложения текста и аккомпанемента! Чаще всего, – вспомните примеры современной эстрады, – рахитичный текст пытается поддержать хромающую мелодику. Только опираясь друг на друга, они и могут еще кое-как ковылять по сцене.

*Музыка – единственный всемирный язык, его не надо переводить –
на нем душа говорит с душой.
(Бертольд Авербах)*

Мусоргский использовал понятие «чистой музыки». Им он отделял оркестровую, инструментальную часть от другой части всего обширного музыкального поля – от той, на которую «положен текст». Но ведь есть еще третий компонент – сценическое действие!

Бах никогда не писал опер. Исследователей его творчества волнует вопрос: почему? Разве ему этот жанр был не по силам? Вокруг оперы в тогдашней Европе бушевали нешуточные страсти: из Италии этот вид музыкального искусства быстро распространился по всем странам и являлся, пожалуй, одним из самых популярных как среди народа, так и в среде аристократической знати. Практически все без исключения более или менее крупные композиторы – ближайшие предшественники и современники Баха – отдали дань оперному искусству – Клаудио Монтеверди, Генри Пёрселл, Жан Батист Люлли, Алессандро Скарлатти, Джованни Перголези, Жан Филип Рамо, и, конечно же, наиболее близкие (по многим «статьям», о которых мы скажем ниже) к Баху фигуры – два соотечественника-немца, «два Георга» – Георг Фридрих Гендель и Георг Филипп Телеманн, каждый из которых написал их свыше сорока.

Но, мы догадываемся, – «Страсти по Матфею» (равно как и другие «Пассионы» Баха – известные «Страсти по Иоанну» и утерянные – «по Марку») вполне могли бы перерасти в грандиозную оперу! Если бы этого захотел автор.

Вполне возможно, Бах не хотел отвлекать слушателя от музыки сценическим действием. Вполне возможно, что таков был его драматургический замысел: он желал, чтобы душа слушателя трудилась сама, целиком и полностью опираясь на музыку, интуитивно, эзотерически воспринимая и трактуя ее, а не путем разглядывания врученной посетителю оперного зала книжечки – либретто! Или костюмов на сцене.

В величественной си-минорной Мессе, в самом ее начале, есть два хора, «грандиозные и по протяженности звучания, и по составу исполнителей» (С. Морозов), которые поют только два слова – *Kyrie eleison* («Господи, помилуй»). Между этими хорами звучит чудная

по красоте ария. Дуэт двух голосов-сопрано, два чистых женских голоса выводят – Christe eleison («Христос, помилуй»). И ничего более. Никаких иных слов. И действий. Только музыка.

.....

Говорить о музыке – всё равно что танцевать об архитектуре. Это сказал один известный музыкант.

Музыка способна говорить сама за себя, выражая собой все, что даже не могут выразить слова. Разве вы не согласны с этим?!

Бах словно бы желал узнать, а можно ли силами одних только музыкальных средств заставить слушателя поверить «истинной верой», почувствовать самым глубоким чувством, пережить всю свою душу? Не прибегая при этом ни к поясняющим словам (названиям, текстам, либретто), ни к сценическому действию, глядя на которое все становится понятно сразу, где все «разжевано» и упаковано в удобоваримые формы...

Сможет ли он, Бах, потомственный музыкант, достичь таких вершин, где музыке подвластно все, что есть в человеке? Где даже глаза не нужны. Где все шесть органов чувств превращаются в один единственный, странный и неподвластный изучению, – и откликаются на звуковую волну всей страстью и всем трепетом, на которые только способен человеческий организм.

И Бах – смог!

.....

Музыка

Е. Светланову

*Смычок касается души,
Едва вы им к виолончели
Иль к скрипке прикоснетесь еле,
Священный миг – не согреши!*

*По чистоте душа тоскует,
В том звуке – эхо наших мук,
Плотней к губам трубы мундштук,
Искусство – это кто как дует!*

*Когда такая есть Струна,
И Руки есть, и Вдохновенье,
Есть музыка, и в ней спасенье,
Там Истина – оголена.*

*И не испорчена словами,
И хочется любить и жить,
И все отдать, и все простить...
Бывает и такое с нами...
(Валентин Гафт)*

Восприятие музыки физиологично. Об этом нам напоминают ученые. Те, которые и любовь уже давно разъяли на составные части и убедительно доказали и показали всему миру, что – это смесь вполне определенных молекул, выделяющихся в нашем организме в нужном месте и в нужное время. И воздействующих на специфические клетки-рецепторы. То есть, исходя из этих научных выкладок, гипотетически можно лишить человека способности любить (равно и аналогично – наслаждаться музыкой). А можно, напротив, поколдовав «над ретортами и проводящими мембранами», сделать из человека филантропа или меломана.

«Музыкальная дрожь» – это физическая реакция организма, возникающая при прослушивании музыки. Чаще всего представляет собой дрожь, появление «гусиной кожи», учащение сердцебиения и дыхания, незначительное повышение температуры. Некоторые исследователи считают, что музыкальная дрожь может появляться у всех людей, другие склонны считать её признаком творческой, чувствительной натуры.

Именно высвобождение дофамина и заставляет нас дрожать и покрываться мурашками во время звучания любимой композиции.

Мозг удовлетворяет самого себя, – говорят нам физиологи, нейробиологи и биохимики. Разные педали, на которые мы нажимаем в различных ситуациях «по жизни» – секс, смакование вкусной пищи, пристрастие к дорогим коньякам – приводят ровно к одному и тому же: выбросу нейромедиатора дофамина. Именно он, дофамин, несет ответственность в нашем организме за чувство эйфории. Душевного подъема. За наслаждение страстью и за страсть к наслаждениям. Музыка, которую мы любим и которая заставляет нашу кожу покрываться

«гусиными пупырышками», а глаза – приводить в «состояние слёз», – ровно такая же педаль. Вброс дофамина в кровоток – и мы уже во власти высоких чувств. А без дофамина – увы, ничего такого не случится. Не получится.

Как же к этому явлению относиться?, – спросит читатель. Честно говоря, я сам не знаю – КАК?. Но – мне приятно знать то, что я ЗНАЮ об этом явлении и могу с позиции науки его объяснить. Это – знательная сторона нашей жизни. Но если бы мне пришлось ограничиться только этой стороной, моя жизнь была бы сильно обделена. И – обеднена. Прежде всего, нативными, искренними, естественными чувствами. И – потому я не всегда хочу ЗНАТЬ. Я хочу чувствовать, не ведая о молекулярной основе этих чувств. И в этом – двойственность человека. Природная наша «эволюционная стезя». От нее нам никуда не деться. Примем ее, как должное. И – продолжим наслаждаться Музыкой!

*«Думаю, искусство, в особенности музыка, существует, чтобы
поднять нас над повседневностью как можно выше».*
(Габриэль Форе)

«Музыка вымывает прочь из души пыль повседневной жизни».
(Бертольд Ауэрбах)

Следует, впрочем, как и всюду в нашей жизни, остеречься от больших обобщений и напомнить себе, что существуют люди, вообще не терпящие музыку! Да, такие есть на нашем свете! Не будем же мы их осуждать или приставать к ним с пристрастными расспросами – почему это их не трогает то, что возвышает и волнует других?! Им тоже нужно дать свободно и полноценно жить на этом свете... Раз их и так угораздило!...

«Император Николай I не любил музыку и в качестве наказания для офицеров представлял им выбор между гауптвахтой и прослушиванием опер Глинки».

Чайка по имени

Сюита для виолончели соло №1 BWV 1007 G-dur

В 1970 году Ричард Дэвис Бах, тогда еще никому неизвестный начинающий американский писатель, опубликовал повесть-притчу «Чайка по имени Джонатан Ливингстон». Бах по профессии был летчиком, он служил в американской авиации, и, может быть, поэтому небольшая по объему книжка удалась ему как эффектный и зрелищный иммельман: он рассказал в ней людям о полете и о птице. Птицу звали Джонатан Ливингстон. И птица эта была морской чайкой. Именно – морской. В названии повести Бах так и написал – Seagull, морская чайка. Русские переводчики почему-то решили, что все чайки – морские, и оставили морскую чайку просто чайкой. И зря!

Чайка была отнюдь не простая! Она умела летать не так, как все. Она научилась так после трудных, упорных и изнурительных полетов. Однажды она даже чуть не погибла, испытывая свои крылья на небывалых для чаек скоростях полета. Ею двигала мечта. Ее толкало вперед чувство неведомого. Чайка была любопытной и дерзкой. Она экспериментировала – и добилась того, о чем никогда даже не помышляла ни одна другая заурядная чайка из Стаи. Она стала совершать полеты со скоростью двести четырнадцать миль в час! «Это был Прорыв, незабываемый, неповторимый миг в истории Стаи и начало новой эры в жизни Джонатана. Он продолжал свои одинокие тренировки, он складывал крылья и пикировал с высоты восемь тысяч футов и скоро научился делать повороты... Джонатан был первой чайкой на земле, которая научилась выполнять фигуры высшего пилотажа».

Стая не приняла чайку, принесшую весть о том, что можно летать со скоростью ветра. Стае это было совершенно ни к чему. Стая успешно подбирала мелкую рыбешку за рыболовными траулерами – и потому почти разучилась летать. «Мы станем существами, которым доступно совершенство и мастерство! Мы станем свободными! Мы научимся летать!», – призывал собратьев Джонатан. Но... Стая отвергла его. Мало того, она его изгнала. И обрекла на одиночество.

Однажды одинокого Джонатана догнали две сияющие, лучезарные птицы. Они умели летать так, как он. Они летали даже лучше его. С ними он поднялся с Земли в великолепную серебряную страну, которая называлась Небо. И там у него оказался наставник, которого звали Салливан. И там у него появились ученики. Он продолжал учиться сам, бесстрашно и упорно. И учил тому, что достиг сам, других, Начинающих. Но вскоре его потянуло на Землю, он не мог без нее... И он вернулся...

В своей стае он обнаружил чайку по имени Флетчер Линд. Она была не такая, как все. Она собиралась научиться летать со скоростью шторма! И Флетчер стал его любимым земляным Учеником. А затем учеников стало шесть, восемь, двенадцать... Они научились совершать такие чудеса в небе, что Стая объявила Джонатана Дьяволом!

А учеников становилось, несмотря ни на что, все больше. И в один прекрасный день Флетчер стал сам наставником «зеленой молодежи». А безумствующая Стая решила убить Джонатана и Флетчера. Они спаслись: недаром их крылья умели обгонять самые быстрые шторма!

«К утру Стая забыла о своем безумии, но Флетчер не забыл:

Джонатан, помнишь, как-то давным-давно ты говорил, что любви к Стае должно хватить на то, чтобы вернуться к своим сородичам и помочь им учиться!

Конечно.

Я не понимаю, как ты можешь любить обезумевшую стаю птиц, которая только что пыталась убить тебя.

Ах, Флетч! Ты не должен любить обезумевшую стаю птиц! Ты вовсе не должен воздавать любовью за ненависть и злобу. Ты должен тренироваться и видеть истинно добрую чайку в каждой из этих птиц и помочь им увидеть ту же чайку в них самих. Вот что я называю любовью.»

А затем Джонатан покинул Флетчера, чтобы тот мог сам как наставник заниматься со своими учениками. «Предела нет, Джонатан?», – спрашивает встревоженный Флетчер покидающего его учителя. И, не получив ответа, решает продолжать совершенствоваться, насколько хватит сил...

.....

Ричард Бах впервые назвал птицу по имени. Простую морскую чайку. Люди никогда ранее не называли птиц таким образом. Это было собственное имя чайки, а не придуманное ей людьми – для того, чтобы окликать кличкой прирученного или привязанного одомашненного питомца. Люди в этой притче вообще отсутствовали. Они даже не подозревали, что на Земле живет чайка по имени Джонатан Ливингстон!

.....

Дорогой читатель! Если ты знаком с судьбой и музыкой Иоганна Себастьяна Баха, скажи, не напоминает ли тебе о них, о судьбе и музыке, эта притча? О чем она? Быть может, о свободе? Или – о предназначении каждого? А может, о вере? Или – мечте? О чем она?

Рассказывают, что сам автор не любил разговоров о замысле притчи. Вот что пишут комментаторы: «Ричард Бах и по сей день утверждает, будто идея книги... принадлежит не ему, и поэтому отказывается давать какие-либо разъяснения относительно ее метафизического смысла».

Мне же остается только добавить, что автор притчи о чайке (о морской чайке Джонатан Ливингстон!) Ричард Дэвис Бах является прапраправнуком великого и мудрого, скромного и упорного музыканта Иоганна Себастьяна Баха.

Рассказывают также, что Ричард Бах был в молодости летчиком-ассом и любил делать фигуры высшего пилотажа на своем биплане. Какую музыку он слышал во время стремительных полетов, в полном одиночестве, между Землей и Небесами?

Мысль и звук

Трио-соната для флейты, скрипки и клавира BWV 1038

Большинство людей мыслят словами. Все, что происходит у них в голове, они с легкостью облачают в словесные выражения, пусть порой и неуклюжие. Те же, у кого это получается более или менее ловко, называются (или называют себя сами) писателями. Или слынут краснобаями. Есть личности, мыслящие образами. К ним можно отнести художников. Тех, которые способны разместить на холсте в определенной экспрессивной композиции яркие цветочные пятна. Но, по-видимому, самым редким из созданных природой типов являются те, кто мыслит музыкальными фразами. Звуками, тонами, аккордами, созвучиями... Это – композиторы. И их, действительно, мало. Так уж задумала природа.

Бах – величайший из них. Так часто пишут. Так считают многие. Мне думается, что он был как струна чувствительной арфы на ветру – отзываясь на любое проявление извне музыкой. Она тут же, молниеносно, рождалась у него в мозгу, так, что он порой, наверное, даже не успевал записать на бумагу это рождение.

И что интересно: мыслить музыкальными фразами еще не значит быть композитором. Это даже скорее печальный факт, так как, возможно, существуют люди, которые просто не умеют, не в состоянии записать нотами то, что рождается у них в голове. Так и остается эта музыка неформальной. Поэтому – пока человек не нарисует нотами звуки, поющие у него внутри, мы не сможем назвать его композитором.

Бах, по-видимому, производил эту операцию совершенно непринужденно. То количество нот, которые он записал (и которые дошли до нас, учитывая, что примерно треть написанного утеряна!), невероятно для одного человека. Казалось, что даже если их просто писать механически наобум, то человеческой жизни категорически не хватит.

Поэтому пишут, что Бах мыслил музыкой. И – даже точнее – фугой (как определенного рода мыслительно-музыкальной единицей). Мне же кажется, что все это – наши фантазии. Мы не понимаем, как он мыслил. Нам только возможно слушать его музыку. А понимать, как она была создана – невозможно. Как невозможно человеку понять разговор ветра, слова птиц, азбуку океана...

.....

В каком-то фантастическом рассказе я повстречал описание очень странной планеты, где жители ее обменивались друг с другом не словесными фразами, а музыкальными темами. Каждая мелодия отражала определенную эмоцию или чувство; и потому жителям легко было проявлять друг к другу при встрече участие, выражать благодарность, восхищаться или, наоборот, гневаться. Странная планета... Но как это, должно быть, красиво «звучало» со стороны!

Ведь нам очень часто не хватает слов, чтобы выразить чувства. Или – слова бессильны. И мне подумалось тогда, что музыкой Баха мы могли бы сказать друг другу все. Эта музыка создана словно на все случаи жизни: в ней заключена «полная энциклопедия человеческих чувств». За праздничным столом или у могилы друга, в любовном порыве или в томительном ожидании весны, в радости и горе – везде баховская музыка уместна и органична. Она говорит то, о чем никогда не смогут сказать наши словесные фразы. Она умнее и сильнее их.

В некоторых исследованиях баховедов приводятся свидетельства в пользу того, что у Баха существовали определенные «звуковые наборы» и приемы, отображающие конкретные проявления человеческих страстей – ликование, скорбь, созерцание, страдание, сочувствие и даже оцепенение! Вряд ли действительно существовал такой набор «клише» у кого-бы то ни было. Это было бы слишком просто. Нажал соответствующий аккорд – и человек

заплакал. Сыграл арпеджио – и все засмеялись! Подобная точка зрения, по моему мнению, есть результат нашего изумления, непонимания и восторга одновременно: как же, каким образом простой смертный мог и посмел создавать такую музыку? И потому мы привычно ищем утраченные ключи к разгадке...

«Позвольте!, – воскликнет просвещенный читатель, знакомый с музыковедческой литературой, – давно известно, что такие «фигуры музыки» существовали, и все композиторы эпохи барокко ими пользовались как «клише». Да, это так. И мы еще упомянем этот феномен в книге. Но, скажите-ка, – современный слушатель узнает ли их, услышит ли эти «фигуры» в музыке, даже если теоретически он осведомлен об их существовании? Вряд ли. Они так и останутся для подавляющего большинства людей (а именно для них, подчеркнем еще раз эту истину, и пишется музыка!) некими теоретическими и весьма абстрактными изысками. Рецептами. Примерно так, как смакуя блюдо, мы не ведаем никаких пошаговых инструкций, каким следовал повар, готовя нам его.

.....

Как-то однажды Римский-Корсаков заметил в беседе, где речь шла о баховских «Страстях по Матфею»: «одна из отличительных особенностей склада музыки композиторов той эпохи заключалась в том, что они все умели как-то особенно *долго и долго* чувствовать одно и то же, *и в этом одном настроении держаться без ослабления* (курсив – С.Ш.) нередко весьма продолжительное время». Сравнивая музыку XIX века с «музыкой той эпохи», мы обнаруживаем, что поздняя музыка стала иной: для нее характерны резкие смены образов и настроений, контрасты появляются ярче и чаще, словно композиторы перешли на язык более коротких фраз, пытаясь в пределах одной композиции показать как можно большего разнообразия приемов и средств. Музыкальное «слово» становится легковеснее. Послушайте хоры из Мессы си-минор Баха для сравнения, скажем, с экспрессией вагнеровских опер: одно настроение без пауз и длинот держится у Баха десятки минут! Это нельзя лишь сравнивать в оценочной мере – лучше, хуже. Мы констатируем факт – просто стал другим «музыкальный язык»!

Но с этим явлением связано в творчестве Баха очень многое, о чем мы сейчас упомянем лишь вскользь: необыкновенное и удивительное *чувство меры*. Этот феномен – возможно, один из основ универсализма Баха. В нем кроется очередной парадокс баховской музыки: с одной стороны, – прав Римский-Корсаков, – Бах способен «держат настроение» на ровном фоне очень долго и сильно. С другой стороны, Баху никогда не бывают свойственны затягивания и длинноты. Композитор «говорит» ровно столько, сколько требуется ему для того, чтобы убедить слушателя. При этом выразительность его слов такова, что их не нужно говорить много!

Вот один лишь пример: флейтовая Шутка (Badinerie) из си-минорной оркестровой Сюиты (BWV 1067). Шутка венчает всю громаду сюиты, достаточно суровую и строгую, как легкий, изящный шпиль венчает массивную громаду готического собора. Но как же легка и мимолетна эта мелодия! Как она мила и непосредственна! Это – щедрость гения: в несколько секунд очаровать слушателя, сменив полностью ему настроение! Как многое бы «вытянул» из этой изумительной по красоте мелодии какой-нибудь современный композитор! Он бы «озолотился» на ней, сочинив нечто монументальное на ее основе.

Но Бах знает истинную цену «музыкальному слову»! В течение нескольких секунд звучит Шутка – и этого достаточно, чтобы поверить и принять всю громаду Сюиты.

Более Бах нигде эту свою находку не использовал... Это как прекрасно сложенный и высказанный к удачному случаю афоризм: иного места применения для него не следует искать. Верная мысль. Точный звук. Их не может быть по определению очень много.

Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, –

вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни унижающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося.

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает. Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, – нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует. В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек.

А то страшное средство в руках кого попало. Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно.

(Лев Толстой, «Крейцера соната»)

Друг

Концерт для органа соль мажор BWV 592

Бах познакомил меня со многими людьми. Которые, позднее, сыграли различные, порой совсем не пустячные роли в моей жизни и судьбе. Он был в таких случаях как реальный живой человек. Давний и проверенный друг. Он сводил меня как-бы случайно в нужном месте и в нужное время с теми, кто потом становились небезразличными для меня. Смотри, – говорил он мне строго, – вот твоя будущая любовь! Будь внимателен и предупредителен! А вот, – он чуть усмехался добродушно, – тот, кто поможет тебе через десять лет, когда прижмет судьба...

Происходили такие знакомства следующим образом. Я не стеснялся играть Баха другим людям. Любую другую музыку я стеснялся исполнять. Мне казалось, что она слащавая и надуманна. А при моем плохом исполнении она будет еще более приторной и неестественной. А вот Баха мне всегда было легко исполнять. Несмотря на всю техническую трудность его музыки. Искренность и какая-то внутренняя простота ее помогали мне...

Так вот, я садился к роялю, а незнакомые еще пока мне люди располагались неподалеку – и слушали. Иногда они слушали специально. Иногда – попадали в звуковое поле случайно. Но потом, после того как я «отползал», отдуваясь, от инструмента, они заговаривали со мной, – и так происходило знакомство. А заговаривали они со мной первоначально обязательно о Бахе.

Так Бах, будучи моим самым, быть может, близким другом, готовил почву для новых друзей. Он словно приводил их ко мне за руку. Или, напротив, меня вел за собой к новым друзьям.

Постепенно складывался особый круг друзей. Тех, кому именно Бах помог обрести наше общее знакомство. Получалось, что он сам – посредник между людьми. А ведь во многих книгах о Бахе его величали посредником между людьми и Богом! Не являлся ли он сам в этих случаях для меня лично моим внутренним и «желанным» богом, богом-другом, в конце концов, ответственным за мою судьбу? По крайней мере, он сделал для меня и моей жизненной линии гораздо больше многих и многих моих современников.

А как разбираться в людях?! Как улавливать в них то, что окажется впоследствии сердцевиной того или иного человека, его сутью? Как угадать: хороший и добрый попался собеседник или в глубине души он таков, что не стоит заводить с ним знакомства? Бах и тут научил исподволь меня определять человеческую сердцевину. Точнее, своей музыкой, которая заставляет меня быть мудрее, собраннее, умнее, точнее в выражениях (как слов, так и чувств); которая неспешно, но весьма упорно делает из меня другого человека, толкает эволюционировать, не засиживаться, не застывать кислым желе, а двигаться, совершенствоваться..., так вот, этой самой музыкой Бах помогал мне чувствовать других людей. И через это, через баховскую музыку, я очень редко, к счастью, ошибался в выборе друзей.

.....

Мне скажут: да любая музыка сейчас способна собрать под свои знамена множество поклонников. И они легко станут друзьями, танцуя под нее, зажигая свечи под нее, поклоняясь своим кумирам, делающим ее для них! Загляните в социальные сети! Там полным-полно групп, где собираются фанаты Тимати, Натали или Киркорова. Их там тысячи! Разве Бах сможет собрать такие толпы?

Сразу скажу в ответ: Бах не сможет собрать такие толпы. Он и не стремится к этому. Помните, я все время повторяю уже высказанную не один раз мысль – Бах обращен не к толпе. Он обращается лично к каждому человеку. Его ниточка – от сердца к сердцу.

Сначала он становится сам другом. Затем по этим ниточкам люди находят друг друга уже как друзья. Здесь разный механизм образования связей. Это – умение видеть в Стае Флетчера Линда.

Впрочем, и в социальных сетях есть немало групп, посвященных Баху. И, посмотрите, о чем там спорят и говорят участники. Стоит ли сравнивать их суждения (по глубине, по качеству вкуса, наконец, по лексике и этикету) с базаром, идущим в группах, посвященных поп-культуре? Но, при этом, конечно же, и без последних нельзя обойтись. Так уж устроен наш мир: люди ищут людей. Только в случае Баха непосредственно он, его музыка становятся необходимыми фигурами процесса. Бах, а не Нокиа, по настоящему connecting people.

«Одиночество обусловлено не отсутствием людей вокруг, а невозможностью говорить с людьми о том, что кажется тебе существенным, или неприемлемостью твоих воззрений для других».

(Карл Густав Юнг)

«Телевиденье и Интернет – прекрасные изобретения. Они не дают дуракам слишком часто бывать на людях.

(Дуглас Коупленд)

Швейцар

Органная Тетрадь, хоральная прелюдия BWV 622 «O Mensch, bewein dein Sünde groß»

Жил-был на свете в недалеком от нас времени один человек. Звали его Швейцар. А имя у него было очень красивое – Альберт. Родился он в Эльзасе. Тогда, в те времена (а было это в конце девятнадцатого века), Эльзас считался то немецкой, то французской провинцией. Немцы и французы постоянно воевали за обладание Эльзасом, и тот переходил из рук в руки, – и потому у Швейцера было два паспорта, и он одинаково хорошо знал два языка. Однако, не следует думать, что все это – положительные плоды войны. Напротив, сам Швейцар всю свою сознательную жизнь боролся как мог с войнами (равно как и с любым другим проявлением насилия). Был страстным поклонником Льва Толстого. И даже порывался поведать в письме ему свои мысли по поводу «непротивления злу». Стал известным пацифистом. Именно на этой почве сблизился с еще одним Альбертом – Эйнштейном. И, наконец, получил в 1952 году Нобелевскую премию Мира.

А еще Швейцар был теологом. Специалистом «по Богу». Его книга «От Реймаруса до Вреде...» с подзаголовком «в поисках исторического Иисуса» наделала много шума в Европе и прочно приклеила к автору ярлык «недогматического теолога».

Но нас с вами, уважаемый читатель, сейчас интересует другой Швейцар. Была у этого замечательного человека еще одна грань. Он боготворил Баха. Он знал его творчество от А до Я. И, будучи сам прекрасным органистом, исполнял баховские хоралы, прелюдии, фуги, фантазии и токкаты на различных органах во Франции, Германии, Англии. Кстати, в самих органах, в их устройстве Швейцар тоже понимал толк. Он даже книгу написал о том, как нужно строить добротные органы.

Книгу написал он также и о самом «возлюбленном» Бахе. Этот капитальный труд был создан Швейцаром практически сразу на двух языках – немецком и французском. В нем обстоятельно и с любовью рассмотрено практически все, что касается творчества Баха: вот, например, названия глав книги – «Поэтическая и живописная музыка», «Слово и звук у Баха», «Музыкальный язык Баха»... В то время просвещенную Европу уже «захлестнула волна» баховского возрождения. О Бахе уже было много написано и издано. Труд Швейцера был, бесспорно, хорош, но что же особенного в том, что еще один из страстных почитателей богоравного Баха решился сказать свое взволнованное слово о нем?

И вот здесь мы подходим к одному из самых главных, судьбоносных моментов в жизни Альберта Швейцера. Выходец из небедной и весьма известной семьи (родственником ему приходился, кстати, Жан Поль Сартр), сын здравствующих и горячо любящих его родителей, доктор философии и приват-доцент теологии, преуспевающий преподаватель одного из старейших университетов Европы, видный музыковед и органщик, прекрасно начинающий свою карьеру писатель на пике взлета своей известности вдруг, совершенно неожиданно для всех поступает учиться на врача. Для того, чтобы сразу же, вслед за получением медицинского диплома, практически полностью порвать с цивилизацией и уехать в джунгли Центральной Африки. Зачем? Швейцар увлекся духом дальних странствий? Ему надоел европейский уют, и он решил пополнить свою память впечатлениями от новых, неведомых и загадочных стран?

Швейцар уезжает в Габон, чтобы на протяжении полувека строить больничные корпуса, чтобы без усталости и отдыха, без вознаграждений и почестей лечить прокаженных. В забытой богом деревушке Ламбарене (которая впоследствии станет всемирно знаменитой благодаря его лепрозориям) на берегу реки Огове, посреди лесов и вод, населенных

«гиппопотамами, фантастическими усатыми рыбами и насекомыми-разносчиками малярии», белый старый доктор будет упорно, изо дня в день, из года в год вести в одиночку борьбу с тропическими болезнями, язвами, голодом... и собственной усталостью. «Швейцер совершил немыслимый для белого человека гуманитарный подвиг!», – скажут о нем пораженные и недоумевающие современники. «Вера должна быть действенной. Идея должна воплощаться в поступке», – устало отвечает им доктор. «Спокойная совесть – изобретение дьявола», – добавляет он.

За ним пошли другие. Последователи. Ему верили безоговорочно и приезжали из сытой благополучной Европы. Чтобы сострадать. Чтобы помогать страждущим. Чтобы принимать банальные роды и оперировать не менее банальный, но от этого ничуть не менее опасный аппендицит. С надеждой «искупить вину белого человека – завоевателя перед черной Африкой». И не только перед Африкой.

И новая слава поспешила к белому старому доктору. На берега Огове хлынули потоки паломников из Европы и США, фотографы, журналисты. Все словно желали одного: разгадать загадку доктора Швейцера – как, когда и откуда пришла ему в голову эта невероятная, сумасбродная для цивилизованного человека идея – отказаться от всего, карьеры, успеха, науки, процветающей семьи, денег, (удовольствий играть на органах Кавайе-Коля, на худой конец!) ради мифического, порой совершенно эфемерного блага какого-то чернокожего жителя, варвара джунглей? Никто никогда словно бы и не видал раньше воочию реального исполнения христианских заповедей! Они так прекрасно смотрелись на бумаге!...

Когда я читал предисловия к многочисленным книгам-биографиям Альберта Швейцера, я тоже стремился выискать корни этого поступка. Поступка Человека. Биографы писали о многом. Они говорили о швейцеровском выстраданном тезисе «благоговения перед жизнью», о его теософских «поисках» Иисуса, о его пацифизме и диалогах с Эйнштейном, о его осуждении американской агрессии и призывах предотвратить угрозу атомной катастрофы, о его религиозно-мистических исканиях, о его любви к Гёте и критическом анализе Канта... Но, мне казалось, что это все – следствия. Причину так никто и не называл. Она, быть может, была не столь очевидной. Даже для самого Швейцера. Она находилась глубоко в душе у него. А говорить о глубинах своей души он не любил. Он вообще считал душу человека «заповедным местом», которое запрещено посещать другим. Швейцер сам был весьма немногословным и замкнутым человеком.

В своей книге «Письма из Ламбарене», полной описаний трудностей и лишений, с которыми столкнулся врач-миссионер в джунглях Габона, он замечает: «...Кантор из Лейпцигской кирхи св. Фомы ...вложил свою долю в строительство больницы для негров в девственном лесу». И хотя из текста следует, что речь идет о деньгах, вырученных Швейцером за свою книгу о Бахе, мы должны понимать нечто другое. О чем скрытая «заповедная» душа Швейцера не будет трубить всему миру.

«Отец, Иисус, Бах, Гёте...», – Швейцер, впрочем, назвал свой ряд идеалов в одной из книг совершенно определенно.

«Вначале было Дело», – часто произносил изречение любимого Гёте сам Швейцер. «Вначале был Бах», – молча признавалась его душа.

Конкурс «Имя»

Музыкальное приношение BWV 1079, 6-ти голосный ричеркар

С 2003 по 2008 год, совсем недавно, в ряде стран прошли (и достаточно с широким размахом!) любопытные конкурсы, в которых обществу предлагалось сделать выбор «ИМЕНИ НАЦИИ». То есть назвать имя человека, который бы, по замыслу авторов этих конкурсов, олицетворял собой некую национальную сущность, идею, либо же просто был любим народом как герой Отчизны. Очень интересная картинка получилась, если подвергнуть результаты этих голосований анализу, надо Вам сказать! Вполне понятно, что изначально идея была инспирирована СМИ, главным образом, вездесущим телевидением, которое безошибочно видело в этой кампании прибыльное и шумное шоу. Выбор значимых персоналий, символов нации осуществили (с помощью широких слоев общественности), в частности, США, Англия, Франция, Германия, Россия. Были подключены возможности Интернет и СМС-голосования, чтобы показать независимое от жюри и диктата власти волеизъявление народа. Однако на деле, и, особенно, в нашей стране, все прошло совсем даже не гладко! Но – дело даже не в этом, не в фальсификациях и использовании программ-ботов, не в очевидной подтасовке результатов в угоду «здравому смыслу» и «социальной справедливости»... Меня лично очень интересовал в связи с этими конкурсами вполне конкретный вопрос: «А каковы были шансы деятелей культуры и искусства? Как высоко поднялись в этих „всенародных“ оценках и рейтингах музыканты и художники, писатели и артисты?» Сразу же скажу прямо: практически – никак! И – где, в конце концов, мой обожаемый Бах?

Дорогой читатель, давайте вместе посмотрим эти результаты и попробуем объяснить сами себе – почему получился такой расклад, что взлеты человеческого Гения и Творчества, высшие проявления Духа и Мысли оказались «не в чести»? Оказались в тени политиков, государственных деятелей, военачальников, а, порой, просто титулованных особ. Почему люди, деятельностью которых было повелевать, воевать (а, следовательно, разрушать и убивать!), покорять, подчинять и управлять, оказались в глазах общественности гораздо выше людей, для которых целями и смыслом жизни было созидать новое и прекрасное, творить, подниматься к беспредельным высотам Вселенной и приобщаться ее тайн, размышлять о феномене жизни Человека на земле? Разве не эти смыслы заложены в том, когда человек слагает прекрасные стихи, сочиняет вечную музыку, пишет ни с чем несравнимые полотна? Так вот, зададимся этими вопросами (уверен, вовсе не праздными для Вас тоже!) – и перейдем к результатам. К первым «десяткам» наций. К их цвету и символам.

Национальный конкурс Америки: Р. Рейган, А. Линкольн, М.Л.Кинг, Д. Вашингтон, Б. Франклин, Д. Буш, Б. Клинтон, Э. Пресли, Опра Уинфри, Ф.Рузвельт. Из десяти первых мест – девять заняли политики (президенты и государственные деятели) и телеведущая, прочно встроенная в эту же систему. Искусство представлено Элвисом. Более высокого имени в Штатах в этой области не нашлось.

Чем порадует нас Англия? Уж там-то невозможно обойти вниманием колоссов и гениев, олицетворяющих национальную культуру! Итак, вот они, победители: У. Черчилль, И. Брюнель (инженер, строитель-проектировщик мостов и железных дорог), Принцесса Диана, Дарвин, Шекспир, Ньютон, Елизавета I, Джон Леннон, Нельсон, Кромвель. Пятое, почетное место «Вильяма нашего...». Музыка вновь на восьмом месте. Так же, как и в Штатах. Близка ли она к Вечности? Впрочем, я вполне понимаю англичан – вряд ли кто вообще серьезно рассматривал кандидатуры Пёрселла, Генделя или Бенджамина Бриттена. Джон все-таки ближе. И – свой в доску!...

Россия. Тут все ясно: А. Невский, Петр I, Столыпин, Сталин, Пушкин Ленин, Екатерина Великая, Александр II Освободитель, А. Суворов... Право, неуютно бы было, мне кажется, Александру Сергеевичу в такой боевой команде, между товарищами Сталиным и Лениным! Музыка здесь не место. Когда говорят пушки, музы молчат...

С трепетом озираю топ-лист Германии... Конрад Аденауэр, Мартин Лютер, Карл Маркс, Ганс и София Шолль (участники немецкого Соппротивления, казненные в 1943 г.), Вилли Брандт, Бах, Гёте, Гуттенберг, Бисмарк, Эйнштейн. Ура, старик Бах бьет все рекорды – он шестой! Рядом с любящим его Гёте... А ведь еще первый биограф Баха Николаус Форкель в конце своей книги написал, словно бы обращаясь к нации: *«И этот человек, величайший композитор и величайший исполнитель музыкальных произведений, который когда-либо существовал и, по всей вероятности, будет существовать, был немцем. Гордись им, родина, гордись, но и будь достойной его!»*

Итак, что мы видим? Из 40 великих людей, поименованных тут, культура и искусство представлены шестью именами. Музыка – тремя (великий «триумvirат» – Элвис Пресли, Джон Леннон и Иоганн Себастьян Бах). Из мира искусства Бах (в интегральном, обобщенном списке) – первый, деля это место с Пушкиным и Шекспиром! Много это или мало? Какие выводы делать нам, исходя из этих цифр и списков? Плохо ли это? Что именно должно быть по-другому, какую картину мы бы хотели видеть в идеале?

«И что?, – спросит меня иной читатель, – по вашему мнению, вместо Принцессы Дианы должен стоять в этих рейтингах Пёрселл, а вместо Карла Маркса – Бах?» Нет!, – отвечу я, не должны. И – никогда не будут. И – слава Богу! И этой позиции у меня есть несколько объяснений и обоснований.

Первая, и – самая главная. Бах и Пёрселл не могут нравиться (будем использовать здесь это слово, хотя оно не совсем подходит по смыслу отношения человека к подобной музыке) всем. Они не могут нравиться даже большинству. Их звуки ценит и любит незначительный процент людей. Во-первых, потому – что подобная музыка вовсе и не предназначена для «всего народа». Когда говорят – народный композитор, то лично у меня скорее возникнет образ Михаила Круга или Игоря Крутого, но никак не образ Баха. Возможно, Бах и надеялся, что он создает для «народа». Хотя – вряд ли. Скорее, он понимал, что его музыка выше. Она предназначена Богу. А, стало быть, и всему человечеству в целом. Ибо: нет человечества, нет и Бога.

Представьте, если бы объявили подобный вышеописанным конкурс не для одной нации, не для одного народа, а для всего человечества. Скажем, «Имя Человечества». Или, еще лучше – «Имя Человечности»? Был ли тот список иным? Конечно! И вот там, я уверен, Бах занял бы одно из самых высоких мест.

Хотя... Может быть, и нет! Баху вряд ли могли отдать свои голоса люди, лишенные музыкального слуха. «Не могу отдать голоса, так как не имею слуха!». И это – физиологический барьер. Его музыку могли проигнорировать сторонники сепаратистских и региональных идеологий, проталкивая свои убеждения и своих лидеров. И это – национальный барьер. Его могли бы не упомянуть атеисты. Потому что – чересчур религиозен. Его бы не назвали технари и люди от науки. Так как: «мы вообще в музыке не понимаем ни черта! Да и кому она нужна, раз не приносит никакой практической пользы?!» Все дело в том, что человечество очень разнородно. И потому искать единых, «первых» идолов и кумиров вообще-то бессмысленно. На любое предложение найдется множество контрпредложений. Да и возражений тоже. Нужны ли такие конкурсы народу? Да, они любопытны. Они полезны. Они могут подогреть интерес к истории. К культуре. Мотивировать на поиски нового и переосмысление старого. Нужны ли такие конкурсы Баху? Его музыке? Нет, не нужны. Потому что, какой бы процент голосов, какое бы место он (она) не получили, удел этой музыки – Вечность.

Во все времена Бах останется «в списке», во вневременном строю. Всегда! Через столетие (а, может быть, и гораздо раньше) люди, выбиравшие на первые позиции политиков и полководцев, уйдут сами, а их кумиров забудут. И новые поколения выберут иных. Появится свой Билл Гейтс. Или Михаил Круг. Но Шекспир и Бах останутся навечно, пусть на тех же пятых – седьмых позициях. Так как процент людей, для которых их творения являются непреходящими ценностями, неподвластными времени, вечен и стабилен. Иначе человечества просто не будет. Это – первое условие его существования.

И еще вот о чем я хочу сказать. Мысль эта не нова, но она многое проясняет в нашем вопросе: «почему массовой культуре Бах неформатен? Почему его не обожают беснующиеся толпы, как на концертах рок-идолов или поп-звезд?» Отвечаю: Бах не сочинял музыки для толпы. Он создавал ее для отдельного человека. Выше у меня же написано – что для человечества. В этом нет противоречия. Толпы исчезают и заменяются другими, иными. Отдельный же Человек, Личность – вечен. Ему нет необходимости выходить на улицы и объединяться в возбужденные группы. Между его сердцем и той энергией, которую несет музыка Баха – отдельная, пусть тонкая, но прочная нить. Вновь повторюсь: она, эта связь, единична. От сердца к сердцу. Вот почему так сложно управлять Личностями. У них нет подпруг, вожжей и удил. Их невозможно дергать за множество веревочек, как марионеток. И именно личности составляют человечество. В виде толп и стай может существовать иной вид, скажем, австралопитеки. Если все развитие культуры землян остановится на уровне угождения толпам – то... Впрочем, довольно риторики.

Перейдем на примиренческий лад. Не ломая копья. Убрав пену у рта. Масс-культуру (поп-культуру) и музыку Баха просто не нужно сравнивать. Те вопросы, которые мы задали выше, можно отнести к неправомочным. Они, поп-идолы и Бах, служат разным целям. И решают разные задачи. Мы же не сравниваем станционный вокзал в Урюпинске с Исаакиевским собором! Музыка Баха и песни русского шансона – это разные вещи, ничего общего не имеющие между собой генетически. Они нерядоположены (как говорят систематики).

И это – хорошо.

Нужно только одно условие. Оно довольно простое. Но, как ни странно, постоянно исчезающее или с трудом пробивающееся в реальность. Я веду речь о доступности Высокого искусства. Оно, это искусство, одновременно должно быть и доступным, и недоступным. В этом его парадокс. Доступность его заключается в том, что человек должен иметь возможность видеть Вершины и знать, что они существуют. Если от нас скрывали Набокова и Филонова, то – как мы могли узнать о них? Только случайно, усилиями тайных провозвестников, либо запретными путями. Недоступность же выражена в том, что путь к этим Вершинам не может быть по определению легким и усыпанным лепестками роз. Нужно прилагать большие самостоятельные усилия, чтобы постичь эти Вершины.

И стать Человеком.

Бах в метро

Сарабанда из партиты для скрипки соло №2 ре минор BWV 1004

На станцию метро зашел скромно одетый человек, бережно достал из футляра скрипку и посвятил несколько минут ее настройке. Мимо двигались люди. Много людей. Было утро. Люди даже не двигались (не то слово), они – спешили!

После того, как скрипка была настроена, человек заиграл музыку. Он играл музыку Баха. Даже скажем точнее – он играл Чакону. Чакону ре минор. Труднейшее и прекраснейшее произведение из всего, что люди на Земле сумели сочинить именно для скрипки.

Стояло холодное январское утро. Вестибюль станции L'Enfant Plaza (это было вашингтонское метро) понемногу заполнялся людьми. Неотвратимо наступал час пик. Люди спешили на работу. Звуки скрипки не мешали им спешить. Почти никто не обратил внимания на еще одного из множества уличных музыкантов, разбросанных судьбами по площадям и подземкам больших городов Земли.

Было заметно (если бы мы остановились и внимательно пригляделись к музыканту), что ему не совсем комфортно и привычно играть на холоде. Но это было заметно только, если внимательно приглядываться. Все уличные музыканты играют так: ведь им нужно же еще и замечать, что происходит вокруг. Как настроены сегодня люди? Многие ли подойдут? Многие ли подадут? Многие ли вообще заметят музыку?

На третьей минуте один мужчина заметил музыканта. Он замедлил шаг и остановился на несколько секунд, чтобы затем поспешить дальше, к выходу. На пятой минуте игры в открытый у ног музыканта кейс упал первый доллар. Его на ходу бросила женщина.

Еще через несколько минут один прохожий остановился, прислонился к стене, чтобы послушать игру музыканта. Но вскоре, посмотрев на часы, заторопился. Он явно куда-то опаздывал.

Больше других музыкантом и музыкой интересовались дети. Они замедляли свое движение и тем самым тормозили родителей, тащивших их за ручки. Родители, проявляя недовольство, торопили детей – и, в конце концов, силой утаскивали их вперед. Влекомые дети забавно оглядывались через плечо.

Музыкант играл 45 минут. За это время мимо него прошло почти полторы тысячи человек. Шестеро из этой толпы остановились или даже задержались на несколько минут. От двадцати человек музыкант получил вознаграждение. Или, если хотите – подаяние (ведь это же уличный музыкант!). В его чемоданчике оказалось 32 доллара. Когда музыкант закончил играть, не было никаких аплодисментов. Никто просто этого не заметил. Людской поток по-прежнему, обтекая музыканта, двигался по своим законам будничного утра.

.....

Музыканта звали Джошуа Белл (Bell, Joshua). Этот музыкант – один из самых талантливых и знаменитых скрипачей мира. Чакону Баха он исполнял на скрипке работы мастера Страдивари. Стоимость этой скрипки составляет 3,5 миллиона долларов. А билет на концерт Белла – в среднем 100 долларов (это только в Вашингтоне). И как раз на завтра такой концерт должен состояться в одном из самых роскошных концертных залов американской столицы. Билеты на который уже давным-давно все проданы...

Проект, который назывался «Джошуа Белл играет инкогнито в метро», был организован в 2007 году газетой Washington Post как социальный эксперимент. Социологи хотели выяснить, как люди воспринимают музыку. Способна ли остановить нас (хотя бы на миг) красота, если мы увидим или услышим ее в непривычной обстановке? Что такое вкус к красоте у человека, как он формируется? Что важнее для нас – не опоздать на работу или послу-

шать прекрасную музыку? Почувствуем ли мы талант, особый дар человека, если человек этот попадает к нам в неожиданном окружении, в неурочный час?

.....

Какие же выводы можно сделать из описанного выше эксперимента? Если нам угодно обвинить современного человека в черствости и прочих грехах, то вот такие:

Люди не могут (или разучились) воспринимать прекрасную и сложную музыку «на ходу». В непривычной обстановке она их не трогает, не способна остановить и «заворожить».

Люди ставят меркантильные приоритеты выше духовных. Городская спешка – и причина, и следствие одновременно наших устремлений к материальным целям: дела превыше души.

Наше чувство прекрасного – на самом деле (во многих случаях) ни что иное, как слепое следование авторитетам и стереотипам. Вот в концертном зале мы прослезимся и испытаем, быть может, катарсис, так как там, в афише (или программке), сказано – что шедевр. А тут – неизвестно что....

Если же мы не потеряли веру в человека и видим в нем еще сохранившиеся высокие чувства, то мы попытаемся его и в этой ситуации оправдать:

В метро, конечно же, не место высокой музыке... Бах ее писал не для подземных переходов. Человек должен быть подготовлен всем антуражем к восприятию прекрасного.

Стереотип «музыканта-попрошайки» в подземке может обмануть кого угодно. Он, стереотип этот, заложен в нас, в наше обыденное сознание, давно, – и мы уже ничего с ним поделать не можем, увы...

Оставим читателя наедине с его размышлениями. Так как, к счастью, мы не ведаем, что происходит в душе другого человека. Даже если он не остановился около прекрасного, это еще не означает, что прекрасное не тронуло его душу.

Но... «Если мы не находим одну минуту, чтобы остановиться и послушать одного из лучших музыкантов в мире, который играет лучшую музыку из когда-либо написанной, КАК много важного в этой жизни мы способны не заметить?»... И – пройти мимо...

Кантаты

Кантата BWV 35 «Geist und Seele wird verwirret» «Где дух не водит рукой художника, там нет искусства». (Леонардо да Винчи)

Этой главке предстоит быть большой и довольно суровой, быть может, для неспециалистов. И вот почему. Именно кантаты составляют основу баховского Творчества. Без них Баха нет. Или, точнее, так: без кантат Бах совершенно неполон. А мы о них почти ничего и не знаем. Я имею в виду обычного слушателя. Те замечания, которые пойдут в тексте ниже, важны, пожалуй, не для профессионального музыканта (который их, скорее всего, и так отлично знает), а для простого слушателя. Поэтому прошу благосклонного читателя все-таки прочесть эту главку. Она действительно многое может прояснить в понимании баховского творчества.

1. Из всех жанров, в которых работал Бах, кантата является, по-видимому, самым любимым детищем автора. Или, если на этот вопрос посмотреть с иной точки зрения (не как на пристрастие, а как на необходимость, или, еще глубже и жестче, повинность), кантаты предстают главной «работой» мастера. Главным материалом, с которым он имел дело почти всю свою творческую жизнь. Как мрамор – для Микеланджело.

Каждое воскресенье в Томаскирхе в течение нескольких лет Бах неутомимо руководил исполнением кантат, написанных собственноручно и специально для текущей даты или же взятых для данной службы чужого авторства. Три полных годовых цикла кантат, созданных им во время работы кантором в Лейпцигской церкви Святого Фомы, дошли до нас, увы, не полностью.

2. Как если бы мастер, формирующий кирпичи на рабочем месте каждый день, в свободное от работы время делал себе в удовольствие и людям на радость разные лепные фигурки из той же глины, так и Бах может вполне представляться нам музыкантом, прилежно исполняющим свои основные обязанности – выдавать «заказную» музыку «к датам», и лишь потом, уже ничем не стесняя себя в творчестве, сочинять «что захочу и когда захочу». Кантаты, возможно, еще более развили все четко видимые особенности баховского характера, черты его личности – дисциплинированность, чувство долга, прилежание, скрупулезность и трудолюбие, – за которые его и хвалили, и даже попрекали (находя в этих чертах известную слабость, «ученую мудреность» и стеснение полета фантазии!) последующие поколения...

Однако, самое интересное заключается в том, что и «кирпичи», произведенные профессионально «на работе», и лепные фигурки, придуманные в свободное от нее время, одинаково хороши, ярки, свежи, глубоки по степени проникновения в душу человека, так, что совершенно невозможно найти какие-то тайные отличительные знаки, разводящие их по двум сторонам его творчества...

3. Сам Бах практически не использовал слово «кантата». Он, как мы знаем, вообще избегал, где возможно, итальянизированных терминов и текстов (у него известно только 2 кантаты на основе итальянского языка). Мастер нарекал свои произведения как угодно – «мотеты», «церковные концерты», «симфонии», «драма на музыку» («Drama per musica») – явно не желая видеть в них нечто устойчивое по форме и незыблемое по канонам изготовления и исполнения. Все кантаты Баха являют нам необыкновенное разнообразие как в плане ассортимента внутренних своих номеров и их чередования, так и в плане содержательного наполнения: от прославления Всевышнего и жизнеописания знаковых фигур лютеранской веры до празднования именин властвующих особ, их оплакивания в моменты ухода в мир иной или просто музыкального воплощения незатейливых жизненных коллизий. К послед-

ним, например, относятся знаменитые «Кофейная», «Охотничья», «Крестьянская», «Свадебная» кантаты (опять же Бахом так не называемые), и написанная на итальянский текст Кантата «Non sa che sia Dolore». «Сюжетной линией» последней служат сцены прощания с другом, отправляющегося учиться на чужбину....

4. Само слово «кантата» происходит от итальянского «cantare» – петь, что очень удачно отражает сущность этих произведений, где хоры чередуются с ариями и речитативами. В любом случае главным «действующим лицом» в них выступает человеческий голос (хотя почти в каждой из них Бах вводит и чисто инструментальные номера – вступления, «симфонии», зачастую заимствованные из своих же оркестровых произведений, например, концертов). Термин «кантата», таким образом, введен весьма обоснованно, но не автором, а много позднее музыковедами, чтобы хоть как-то объединить под одним «флагом» многообразное и весьма пестрое наследие Баха, оставленное нам в этом направлении.

5. Все кантатное творчество Баха обычно (и вполне разумно!) подразделяют на «светское» и «духовное». Последних кантат гораздо больше (это и понятно, если учесть функционал кантора). Самые популярные из духовных кантат в настоящее время, например, – BWV 147 «Herz und Mund und Tat und Leben», BWV 21, BWV 54, BWV 4. Среди светских наиболее известны две «Свадебных», «Охотничья» (с изумительной по красоте Арией для сопрано «Schafe können sicher weiden» – «Овцы могут пастись спокойно»), «Крестьянская» и шуточная «Кофейная».

6. В отличие от опер, где пению (т.е. человеческому голосу) содействует «телодвижение» (сценическая активность), в кантатах все внешне статично. Ее слышат. А оперу нужно смотреть! Можно закрыть глаза – и наслаждаться исключительно музыкой, что совершенно немислимо и противоестественно при посещении оперы! Поэтому в кантатах Баха музыка остается главной и единственной силой, с которой они воздействуют на слушателя. Даже в тех из них, где четко прослеживается сюжет и вполне возможны театральные мизансцены, музыка дает настолько обильное представление о происходящем, что не только сценического действия не требуется, а даже и либретто (если бы оно существовало для кантат) оказывается лишним. Сразу же исправим сами себя – либретто к каждой кантате существует. Но оно отличается от традиционного оперного либретто. У Баха это, скорее, словесные символы, которые идут по нити сюжета кантаты или же просто дают слушателю понять (где сюжета, как такового, нет), по поводу чего та или иная кантата сочинена. Чаше музыковеды так и пишут: «кантата на слова ...», а далее следуют фамилии – чаще всего Пикандера (Хенрици), Залома Франка, Эрдманна Ноймейстера или ...самого Баха. Да, есть и такие! Там, где Мастер, похоже, не находил словесного сопровождения к кантате, или у него не было времени ждать продукции «смежников», он сочинял или компоновал тексты сам! Порой компоновка эта выглядит весьма сложной! Возможно, именно таким примером является знаменитая Кантата BWV 106 «Actus tragicus». В номерах этой кантаты Мастер использует тексты из Деяний апостолов (17,28), псалмов №31 и 90, Книги пророка Исайи (38, 1), Откровения Иоанна Богослова (22, 20), Евангелия от Луки (23, 43) и первой строфы песни Мартина Лютера «Mit Fried und Freud ich fahr dahin». В последнем, четвертом номере кантаты Бах берет за основу текст поэта XVI века, современника Лютера Адама Ройснера – «In dich hab ich gehofft, Herr».

7. «Вот видите!», – возразит мне внимательный и дотошный читатель, – «Текст все же таки есть!» Т. е. слова, на которые «положена» музыка. И тут вновь возникает интересный вопрос, который часто задают (самим себе или риторически) исследователи этого баховского жанра. «Насколько важны тексты для понимания кантат?» «Насколько глубже мы воспринимаем музыку кантат, если четко знаем старонемецкие тексты хоралов, положенные в основу их?». Многие исследователи твердо и даже безапелляционно считают, что знание текстов необходимо!

Давайте для начала посмотрим тексты речитативов в кантатах! В большинстве случаев они берутся прямо (дословно!) из тех «библейских» устоявшихся фраз, читаемых на службах по лютеранским, разумеется, канонам. Для бюргера, естественно, эти слова, произносимые внятно в речитативе (а не в, скажем, размазанной колоратурно и фиоритурно арии), многое проясняют в смыслах. Особенно это относится к добропорядочному бюргеру времен самого Баха – чтящему Библию и знающему ее достаточно основательно. Так ли сейчас? Даже современные немцы порой не могут толком сказать, о каких эпизодах Ветхого или Нового заветов идет в данном месте кантаты речь. Чего уж тут говорить об иных, не владеющих языком оригинала, слушателях? Так что же? Мы теряем смыслы баховской музыки? Уверен, что нет! И на этот каверзный вопрос возможны два равноправно существующих ответа: – текст знать, конечно, нелишне. Он многое может прояснить любопытному слушателю относительно канвы, сюжета и прочей немзыкальной атрибутики. И можно здесь сказать утвердительно: «читайте тексты кантат, господа, и Вам многое откроется нового!» – если же мы текста не знаем, то в этом нет абсолютно никакой беды! Тем более, что если есть желание – найди тексты и узнай их; если же человеку хватает самой музыки – и это прекрасно! Нельзя дать гарантии, что увеличение нашей знательности увеличит и силу наших чувств, пробуждаемых и побуждаемых музыкой. Они, чувства, таким законам неподвластны!

8. Форма и содержание кантат у Баха необыкновенно многообразны. Мастер словно избегает повторения, единообразия конструкций. Есть кантаты, для исполнения которых необходимо всего несколько инструментов и пара певцов. Есть сложные модели (как, например, BWV 21, состоящая из двух частей, каждая из которых многочастна), в которых задействовано множество исполнителей, орган и богатые по инструментовке оркестры. Некоторые написаны для одинокого голоса, другие – для большого хора. Любимая модель Баха, тем не менее, такова: первым идет величавое хоровое вступление, затем чередуются арии, дуэты и речитативы, а завершается кантата излюбленной авторской формой – хоралом. 9. Нумерация Кантат также сделана отнюдь не рукой автора. Мы привычно говорим: «54-я Кантата, Кантата номер 147, Реформационная кантата», нимало не отдавая себе отчет в том, что ни номер, ни название кантаты, на даже само слово – «кантата» – не произносились самим Бахом и даже, практически во всех случаях, не подразумевались им! Знаменитый Каталог баховских работ: BWV (Bach Werke Verzeichnis) был составлен много позже, после смерти мастера, в целях некоего упорядочения гигантского наследия великого музыканта. Пожалуй, в мире музыки это – единственный пример, когда столь большое количество произведений, каждое из которых еще и столь масштабно по широте и глубине своей музыки, не носит авторского названия. И даже, наоборот, совершенно в своем словесном наименовании никаких связей с автором не имеет!

Каталог BWV был составлен в 1950 г. музыковедом Вольфгангом Шмидером и иногда даже носит название «нумерация Шмидера».

10. Всего в список Шмидера (т.е. под номерами BWV) входят 215 кантат (как светских, так и духовных), однако на сегодняшний день считается, что несколько из них (от шести до двенадцати, по мнению различных исследователей) принадлежат не Баху, а другим композиторам – его современникам. Давайте не поленимся – и поименуем некоторые! Во-первых, это BWV 15, она принадлежит перу Иоганна Людвиг Баха (1677—1731), также отпрыска одной из ветвей баховского мощного генеалогического древа и родившегося, кстати, близ Эйзенаха. Кантаты 53 и 189 приписываются Георгу Мельхиору Хоффману (1679—1715), жизненный композиторский путь которого не раз пересекался с баховским в Лейпциге и, ранее, в Галле. BWV 141, 160, 218, 219 написал Георг Филипп Телеманн, а BWV 222 – Иоганн Эрнст Бах (1722—1777; племянник И.С.Баха и также родившийся в Эйзенахе).

Номер 142 исследователи относят к творениям Иоганна Кунау (1660—1722), предшественника И.С.Баха на посту Лейпцигского кантора Томаскирхе. Впрочем, некоторые музыковеды ставят принадлежность этой Кантаты именно И. Кунау под вопрос. Равно как под «жирными» вопросами находятся еще, по крайней мере, три кантаты из списка Шмидера – BWV 217, 220 и 221. Слова ко многим «небаховским» кантатам также написаны уже известным нам другом Баха либреттистом Эрдманом Ноймейстером (142, 160, 218, 219), то есть весьма близки по духу не только музыки, но и «буквы» баховскому кантатному творчеству.

11. Практически у всех известных композиторов (а уж про малоизвестных и говорить нечего!) список сочинений, составленный исследователями их творчества (если таковые есть, конечно!), дается в хронологической последовательности. Это очень удобно и вполне естественно, а также общепринято, т. к. позволяет, во-первых, ничего не упустить из созданного, а, во-вторых, проследить слушателям творческий путь автора (от раннего к позднему композиторскому статусу). Бах – исключение. У него невозможно сделать подобное также по ряду причин. Первая заключается в том, что мы до сих пор не знаем всего его наследия (так как не унаследовали его полностью, увы!). До сих пор все еще нет-нет, да и найдут где-нибудь в пыльных архивах ветхую рукопись, хранящую нотные записи Мастера (как раз недавно радость такого открытия подарила нам неизвестная ранее версия Кантаты BWV 199, найденная Т. Шабалиной в архивах одной из С.-Петербургских библиотек) Другая причина кроется в неточности датировок создания произведений, либо вообще полного отсутствия сведений о времени создания той или иной вещи. Поэтому Каталог Баха распределен по жанрам: сначала идут вокально-инструментальные произведения, затем органные, далее клавишные, а замыкают весь этот длиннющий список концерты.

12. Печально, но приходится констатировать, что кантаты Баха – главная часть его наследия, остаются малознакомыми массовому слушателю. Последний знает что угодно «из Баха», но кантат не знает решительно. Трудно объяснить причины такого положения вещей. Вполне возможно, что до сих пор в умах музыковедов, диктующих направления «моды» широкой публике, баховская духовная кантата прочно ассоциируется с культовой, «церковной» музыкой. Которую, собственно, только и уместно слушать в кирхе на богослужении. Что и говорить, – это правда! Но, позволю себе высказать мысль, что современному слушателю религиозность автора как-то не мешает наслаждаться собственно музыкой, какого бы предназначения она не была при жизни сочинителя. Счастье музыки еще и в том, что она настолько многосмысловая, что никак нельзя наклеить на нее ярлык той или иной однозначности, – и успокоиться на этом.... 13. Нет ранних, нет поздних кантат – вся музыка их зрелая! Вот, скажем, берется рядовой слушатель ознакомиться с кантатным творчеством Баха – и, вполне естественно, начинает с кантаты, идущей под номером 1. Это «Wie schon leuchtet der Morgenstern» («О, как прекрасен свет утренней звезды»), на слова Филиппа Николаи, номера 1,6; неизвестного поэта – 2—5, BWV 1). Уже первая часть – величественный хор с изумительными и страстными интермеццо скрипок, сопровождающими хор на всем его протяжении – повергает нас в чувственный экстаз. Мы смело можем представить под эту эмоциональную музыку облик самого автора – убеленного сединами мудрого мастера. А, собственно, когда же Бах создал ее? Был ли он молод и полон радужных надежд на будущее своих творений? Верил ли он в свою утреннюю звезду? Находился ли в мудрых размышлениях о том, что «все проходит, и даже звездный свет обязан померкнуть»? Действительно, он уже познал тщетность и суету мирскую – и ушел «внутрь себя», оставив место в своей душе только для глубокого самосозерцания? Так вот, эта кантата написана Мастером в 1725 году. Баху 40 лет.

С другими кантатами нам может так не повезти: точных дат создания у множества иных мы не знаем. Но кое-что сказать в сравнительном музыкальном плане все-таки можем. Поставим рядом с кантатой №1 кантату №131. Точнее сказать, послушаем внимательно обе! BWV 131 Бах написал в Мюльхаузене в возрасте 24 лет. Это доподлинно известно. Слушая строгую и проникновенную музыку этой кантаты, можем ли мы в этом случае определить возраст создавшего ее композитора? Слышится ли нам в этой музыке глубочайший и отточенный годами профессионализм? Или мы уловим в звуках еще неопытность, незрелость, робость будущего Мастера? Нет, определенно ничего такого непосвященный в хронологию создания этих произведений слушатель не скажет! Вся музыка Баха словно чурается прикосновения времени. Она вся – зрелая! Может, еще и поэтому прекрасно, что кантаты пронумерованы отнюдь не в хронологическом порядке! Он, этот порядок, не играет здесь абсолютно никакой роли! В качестве еще одного яркого примера можно привести уже упомянутую выше Траурную Кантату («Actus tragicus»). Время ее создания – 1707 или 1708 гг., т.е. когда автору было 22—23 года. Вероятно, первое исполнение ее состоялось в церкви Святого Власия в Мюльхаузене сразу же после ее создания. Можно ли в этой музыке усмотреть неопытность молодости?!

14. Пожалуй, в кантатах, как нигде более в своем творчестве, Бах ярко демонстрирует один из основных своих композиторских принципов, возведенный им (а, далее, слушателями его произведений и баховедами) в ранг философского обобщения: «Часть – как элемент целого, несуществующий без него; и целое, невозможное без части». «Партидность» – употребим здесь такое слово! Оно отражает композиторский идеал Баха. Части – арии, хоры, дуэты – скреплены в кантатах речитативами и инструментальными интермеццо. Казалось бы, они вполне могут жить отдельной жизнью. И – живут. Но очень редко. Гораздо гармоничнее они смотрятся вместе, « в целом», как звездное небо ночью. И дело здесь не в потере смыслового текстового сюжета в случае, если бы мы стали слушать эти части попеременно или разрозненно. Ровно так же воспринимаются все баховские произведения, в том числе и те, где человеческий голос не участвует. Словно то, что выражено музыкальной мыслью в одной части, «корпускуле», в одном «атоме», представляется самому Мастеру многократно усиленным в сгруппированных атомах, в «молекуле». И – это не просто суммирование усилий; нет, это реальный переход количества в качество, где молекула вдруг начинает демонстрировать такие свойства, которые и не мыслились у входящей в ее состав отдельной частички. Знатоки теории систем называют это явление эмерджентностью. Бах настолько эмерджентен в своих кантатах, насколько мир, воплощенный в его музыке невозможно свести к одному уровню: всегда и везде мы будем находить проявления «составляемости», «многочастности», «партиности» (раз уж мы произнесли это определение), демонстрирующие, что Вселенная состоит из метagalactic, галактики – из звезд, вещество – из молекул, а входящие в состав молекул атомы – из адронов и кварков..., etc! 15. Часто слушатели задаются вопросами типа «Почему одну и ту же мелодию мы слышим в разных произведениях?» Если эти произведения – разных композиторов, то налицо плагиат. И нужно выяснять, «кто у кого украл». Если же указанный феномен проявляется в рамках творчества одного и того же композитора, то мы можем назвать это явление «заимствованием у себя самого». Так вот, в кантатах Баха сплошь и рядом ухо знатока баховских произведений улавливает это самозаимствование. Оно касается и арий, и хоров, и инструментальных вставок. Приведем несколько примеров: 1. Кантата BWV 174, оркестровое вступление (Sinfonia) – и 1 часть (Allegro) 3-го Бранденбургского концерта; 2. Кантата BWV 156, Arioso – и Largo из Концерта f-moll BWV 1055; 3. Кантата BWV 35, Sinfonia – и Концерт для гобоя с оркестром d-moll BWV 1059; 4. Кантата BWV 102, вступительный хор – и Малая месса g-moll BWV 235 (Kyrie eleison);

5. Кантата BWV 29 («Wir danken dir, Gott, wir danken dir»), начинающаяся величественным органным вступлением – и Прелюдия из Партиты E-dur BWV 1006 для виолончели.

Последний пример можно рассматривать как образец для сравнения: известны датировки создания как Партиты (1720 год), так и 29-й Кантаты (1731). Кроме того, этот же музыкальный материал Бах использовал еще в одной Кантате – BWV 120a («Herr Gott, Beherrscher aller Dinge»). Год ее создания предположительно датирован 1729-м. Тут, казалось бы, все ясно с процессом заимствования.

Однако мы не всегда можем доподлинно выяснить, КАК именно это делал Мастер: то ли, скажем, из кантаты он брал в оркестровый концерт понравившуюся мелодию, то ли, наоборот, из концерта вставлял в новую кантату уже имевшуюся конструкцию, поскольку точных датировок создания произведений мы зачастую не имеем. Итак, еще одно слово сказано – «конструкция»! Мы могли бы назвать это явление конструкционизмом, вслед за С. Пейпертом и А. Кеем (в сфере образования), подразумевая здесь, в баховской музыке под этим свободное, органичное и эффективное передвижение, перемещение отдельных готовых «частей» – кирпичиков для строительства различных сооружений – от концертов до кантат.

И это – одно из лучших доказательств того, что нам не нужно проводить четкую границу в баховской музыке между светской и религиозно-духовной частями. Бах сам показывает нам свое отношение к этому вопросу, словно бы говоря: «музыка должна быть такой, чтобы касаться Души человека». А Душа – одна и едина! 16. К некоторым своим кантатам Бах возвращался по несколько раз и создавал новые их версии. Это может говорить, по крайней мере, о двух аспектах его отношения к собственному творчеству. Во-первых, мы можем предположить, что Мастером (как истинно великим Творцом) двигало чувство неудовлетворенности сделанным, – и он стремился все более к совершенству, шлифуя и дорабатывая свои «детича». Во-вторых, (и это особенно важно в плане наших рассуждений об отношении Баха к своим служебным обязанностям, к своей непосредственной «работе») вполне уместно подчеркнуть, что Мастер явно не рассматривал исполняемое в кирхе произведение, написанное к специальной канонической дате как тот самый «кирпич», о котором мы аллегорически сказали выше в этой Главе. Сделать под заказ – и успокоиться! Написать партитуру к точному сроку – и забыть! Забыть для того, чтобы перейти в область любимого свободного творчества. Нет, Мастер явно так не считал! «Служебные изделия» были для Баха ровно той же Великой Музыкой, которая создавалась с любовью, с полной отдачей Сердца и Души. Вот яркий пример к вышесказанному. Кантата BWV 199 «Mein Herze schwimmt Im Blut» имеет, по крайней мере, пять известных нам вариантов. Т.е. получается, что она пересматривалась Бахом неоднократно. В 2008 г. в одном из архивов С.-Петербурга была случайно обнаружена рукопись этой кантаты. Автор сенсационного открытия, известный баховед Т.А. Шабалина рассказывает: «Бах нередко возвращался к своим произведениям, создавая новые их версии. Это касалось его любимых сочинений, к числу которых относилась, вероятно, и 199 кантата. До сих пор было известно, по крайней мере, четыре ее версии с солирующим гобоем. Петербургский автограф представляет собой написанную рукой Баха партию первой скрипки этой кантаты, что свидетельствует: в России хранится неизвестная версия этого сочинения». В Россию баховский автограф попал в середине XIX века, когда рукописи Мастера продавались с аукциона и оказались в разных европейских странах. Эти ноты княгиня Зинаида Юсупова приобрела для своей коллекции, а в 1919 году вместе с другими ценностями (автографами Моцарта, Гайдна и Шуберта) они попали из Юсуповского дворца на Мойке в Пушкинский Дом.

17. В кантатах чрезвычайно ярко и показательно (как, впрочем, во всем баховском наследии) проявляется еще одна деталь – тонкость исполнения и особенность трактовок.

Соавторами Баха здесь выступают дирижеры и исполнители. Недаром среди искушенных слушателей и утонченных ценителей баховской музыки именно по поводу кантат идут наиболее ожесточенные споры и столкновения мнений – кто из интерпретаторов чувствует «точнее, тоньше и лучше», кто – «аутентичнее», кто – ближе к оригинальным замыслам автора? И, действительно, насколько сильно порой отличаются трактовки баховских кантат хотя бы самых именитых и знаменитых дирижеров барочного направления – Тона Коопмана (Ton Koopman), Густава Леонхардта (Gustav Leonhardt), Ханса-Йоахима Роцша (Hans-Joachim Rotzsch), Филиппа Херревеге (Philippe Herreweghe), Карла Рихтера (Karl Richter), Джона Элиота Гардинера (John Eliot Gardiner), Николауса Арнонкура (Nikolaus Harnoncourt), Масааки Сузуки (Masaaki Suzuki), Хельмута Риллинга (Helmuth Rilling), Невилла Марринера (Neville Marriner)! Я не упоминаю здесь целую плеяду первопроходцев – тех, кто впервые прикасался к баховскому кантатному массиву, еще до Второй Мировой и в послевоенный периоды! Назову лишь Фрица Леманна (Fritz Lehmann), Германна Шерхена (Germann Scherchen) и Гюнтера Рамина (Hunter Ramin). О стиле каждого из перечисленных мастеров пишут самыми возвышенными эпитетами. За каждым из них стоят целые армии сторонников и поклонников, готовых биться уже «не за Баха», а за того или иного его «проводника» и «провозвестника». Среди снобов от музыки дело доходит уже до крайностей: не музыка Баха становится главным предметом их поклонения, а стиль ее исполнения, – и «Апостол ставится выше Святителя».

Собрать все известные кантаты Баха – дело чести настоящего коллекционера-филофониста. Собрать все кантаты Баха в различных исполнениях (от Лемана до Марринера), чтобы сравнить их трактовки – дело чести высокого знатока и утонченного ценителя музыки. Это не каждому под силу! Однако я знаю множество таких людей, причем весьма далеких от профессионального мира музыки и не имеющего специального музыкального образования, которые со всей силой страсти отдали себя поиску раритетных записей (еще на послевоенном виниле и магнитных лентах)! Они «охотятся» за тем или иным исполнением той или иной кантаты ровно так, как филателисты идут по следу марки «голубого Маврикия» или нумизматы – пенни королевы Виктории. «Странно!, – воскликнет современный читатель, – иди в магазин (заберись в Интернет) – да и купи (закажи) собрание кантат! Хоть на дисках, хоть в MP3 формате! Дело-то – проще простого!» Да, это так! Но так было не всегда! Филофонисты со стажем с ностальгией вспоминают те золотые времена, когда обретение очередной записи кантаты Баха воспринималось (цитирую одного из них!) как «приобретение уникальной жемчужины». И – далее: «... Должен сказать, что отношение к кантатам Баха у филофонистов лет десять назад было другим – трепетно-нежным... Я переписывал кантаты Баха на магнитофонные бобины и кассеты, за записи на пластинки готов был драться. Я воровал записи кантат в публичной библиотеке некоего ныне содружественного России государства... Музыка кантат была для меня хлебом насущным, и были люди, у которых я учился понимать кантаты. При этом мой интерес не был чем-то особенным – таким было отношение к ним у, так сказать, филофонистской общественности. В 1985-м году на „Мелодии“ вышло собрание кантат Баха с Виншерманом (*Winschermann, Helmuth – немецкий дирижер*), кажется на 5-ти дисках – перепечатка с Филипса. Мой питерский приятель поехал выкупать этот комплект в тридцатиградусный мороз, в субботу. Весь тираж был выкуплен за один день...».

Напомним читателю, что впервые полностью известное кантатное наследие Баха было записано благодаря многолетним совместным титаническим усилиям Г. Леонхардта и Н. Арнонкура, начиная с 70-х годов прошлого века.

В этом плане мне вновь хочется подчеркнуть уже высказанную ранее мысль о том, что баховская музыка не может быть просто-доступной, как спички или песни Киркорова (хотя, без сомнения, те и другие нужны многим людям тоже – и порой даже более, чем Бах!);

к ней необходимо идти как к горной вершине, преодолевая трудности и преграды не только духовного плана, но и, как видим, вполне материально-телесного. Этим, в числе прочего, собственно, и отличается высокое искусство от массового ширпотреба.

19. Кантатные формы встречаются у Баха и в других его произведениях. Так, грандиозная Рождественская оратория (BWV 248, *Weihnachtsoratorium*) сама состоит из шести кантат. По сути дела – это гигантская Кантата, в которой Бах еще раз демонстрирует нам свое искусство совмещения «целого» и «части». Первая кантата, по замыслу автора, должна звучать в Рождественский сочельник, две следующие исполняются в дни собственно Рождества, далее – 1 января, пятая – в следующее воскресенье и последняя – в Праздник Богоявления. Целых одиннадцать номеров (из общих 64) Рождественской оратории были написаны Бахом первоначально для светских кантат, а затем «превосходно приспособлены к духовным текстам».

20. И, под финал, печальное размышление. По сей день баховские кантаты (я имею в виду духовные) рассматриваются как культовая, литургическая, религиозная по смыслу музыка. «А как же иначе?», – воскликнет любой музыковед, – «Ведь сам Бах недвусмысленно определил их как «музыку для служб»! Да, это так! Но какие выводы делаем из этого мы, в наше время? А выводы мы делаем, я уверен, не те, какие бы нужно! Привязывать музыку кантат в наше время к религиозности и искать в ней Бога совершенно необязательно. Пусть это, может, звучит кощунственно, но, оберегая «святость» кантат, мы вообще закрываем их от массового слушателя. Он их просто не слышит! Поскольку они редко исполняются (не в концертных же залах церковную музыку исполнять!). Наклейка «религиозности» (как в благоговейном, так и в отрицательно-атеистическом смыслах) очень вредит сейчас популярности баховских духовных кантат. Их нужно освобождать от лицемерно-аскетического отношения к ним! Об одном таком факте я узнал из [битая ссылка] www.forumklassika.ru. Факт печальный. Цитирую: «...В 1945-м году в руки советских органов культуры попало в качестве трофея собрание кантат Баха с предшественником Гюнтера Рамина по канторату в Лейпциге – Карлом Штраубе. Это было примерно 60 кантат Баха на тонфильмах – звуковых дорожках кинолент. Записывалось в 30-х годах. Тонфильмы были предшественниками магнитных записей, изобретенных в Германии в 1942-м году. К сожалению, после нескольких лет хранения это было уничтожено как *малоценная религиозная пропаганда* (выделено мной – С.Ш.). Об этом В. В. Тимохину, пришедшему в Госкомитет по радиовещанию в 1965-м году, рассказал бывший директор фонотеки М. Ф. Штутин, уже тогда бывший на пенсии и изредка приглашавшийся как эксперт. Это было легендарное время, когда по записям Фуртвенглера (*немецкий дирижер*) буквально ходили... В настоящее время из записей Штраубе уцелело всего лишь несколько кусочков, которые были изданы на Eterna». Этот вопиющий пример – отрицательного характера. Но несколько не лучше и те примеры, когда в богобоязненном экстазе мы будем духовную музыку прятать от людей, сдвывая с нее пылинки или искать только «наиболее подходящие сакральному предназначению» случаи, чтобы ее наконец-то исполнить!

Не только по стилю музыки, но и по самой форме «культовые» произведения Баха – особенно сейчас – вовсе не требуют взгляда на них именно и исключительно с этих позиций. Так, в качестве примера, можно привести Высокую мессу – совершенно очевидное, казалось бы, сочинение для церкви! Но сами гигантские масштабы Мессы не позволяют использовать ее для церковного богослужения! Такого напряжения и длительности не выдержит ни одна служба! «Это сочинение должно звучать в концертном зале, который под воздействием повергающего в благоговейный трепет величия этой музыки превращается в храм, открытый для всякого способного к религиозному переживанию слушателя» ([битая ссылка] http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier). Я бы добавил от себя – храм этот музыка воздвигает внутри человека, в его Душе. Внешние атрибуты здесь оказываются излишними!

.....

А еще, от себя лично, я хочу сказать вот что. Очень просто хочу сказать – и этим, может быть, несколько смягчить серьезный и долгий разговор, представленный в этой главке. А сказать я хочу вот что: именно кантаты Баха спасают меня, когда мне становится МАЛО Баха. Это чувство знакомо, я уверен, всем почитателям Мастера. Вдруг становится – как диабетика без инсулина – резко плохо. Наступает удушье. Или, порой, просто физическая потребность услышать – иначе невозможно становится дальше жить и дышать! Даже так!

Оттого, что нужно еще Баха. Хотя бы на несколько минут. Хотя бы глоток. И вот здесь кантаты как раз незаменимы. И – неисчерпаемы! В них Душа находит вновь ТАКУЮ грандиозную, нежнейшую, свежую, непревзойденную пищу для себя, что – исцеляешься!

Как слушать кантаты

Кантата BWV 47 «Wer sich selber holet»

«Жизнь подобна музыке. Её надо творить с помощью слуха, интуиции и чувства, а не выстраивать по правилам».
(Серджио Бамбарен)

А как, действительно, слушать кантаты? Список Шмидера оказывает на некоторых начинающих и неопытных слушателей магическое действие; им кажется, что нужно слушать кантаты как некий единый массив, начиная с BWV 1 и по BWV 215 включительно! И, желательно – разом! Возникают даже курьезные случаи, когда неопыт застывает в изумлении и ужасе: «Как вообще возможно „прослушать“ ТАКУЮ громаду музыки?!» Цитирую рассуждения одного из новичков: «...Хорошо любителям литературы, для них есть спецкурсы быстрого чтения. Для быстрого чтения придумана стенография. А вот как музыку „быстренько“ освоить – пока не знаю... У меня уже год как есть все кантаты Баха, но взять их на грудь не могу. Вот недавно записал еще с Рихтером сборник из 75 кантат. В голове всё уже перемешалось. Надо – чтобы понять кантату – слушать ее хотя бы неделю каждый день. Так на 215 кантат уйдет 4 года!...».

Вот как определяет странный придаток человеческого организма – Душу – современный философ А. Дугин: «...В обыденной жизни человеческая душа дремлет, вяло растекаясь по множеству бытовых проблем, следуя за инстинктами тела (ищущего, где теплее, комфортнее и слаще) или императивами холодного рассудка (непрерывно вырабатывающего жесткие стратегии, направленные, в конечном итоге, к тому же достижению индивидуального телесного комфорта с приятной эмоциональной окраской). Душа сегодня холодна и фрагментарна, расслаблена и, как правило, пуста. Даже ночью, когда мы ныряем в сновидения, узы тела и рассудка держат нас в темнице обрывков дневных проблем, низких желаний и плоских перверсий. Душа не сознает себя в таком ритме, и уныло тащится от рождения к смерти, почти не напоминая о себе.

Но есть и исключения: душа может пробудиться, воспрянуть, восстать, развернуться на всю свою солнечную глубину. Это как землетрясение, мгновенная вспышка, ни с чем несравнимое горячее острое чувство...».

Наверное, читатель уже понял меня – говорить о том, КАК слушать кантаты (и вообще баховскую музыку) невозможно без того, чтобы не упомянуть Душу человека. И хотя мы точно так и не узнаем, ЧТО же это за явление такое (над раскрытием тайны Души лучшие умы человечества бьются с тех пор, как человек стал осознавать себя именно как Человек), интуитивно мы ощущаем, что без «пробуждения», «восстания» спящей Души подобную музыку слушать бесполезно. Она, эта музыка, вызовет только зевоту и «холодную пустоту». Равно как и бесцельное и утомительное шатание по залам Лувра или Эрмитажа. Равно как и поверхностный просмотр фильмов Тарковского или Феллини. Равно как и беглое, в трамвае, от дома до работы, прочтение романов Достоевского или Кнута Гамсуна.

И вот тут встает простенький вопрос: «восстание» души необходимо ДО слушания музыки, в период, так сказать, подготовки, когда мы придвигаем кресло и готовимся включить музыкальный центр, либо же она сама, эта музыка, своей волшебной неистовой силой разбудит (или должна разбудить) душу, пробьет к ней путь, лишь только звуки симфонического оркестра наполнят гулкую пустоту концертного зала? Ответить на этот вопрос и легко, и сложно. Легко – потому, что вполне понятно любому мало-мальски знакомому с классической музыкой человеку, что нужно ТО и ТО! И подготовка важна, и само воздействие, кото-

рое укрепит первый легкий и еще робкий трепет души, находящийся в ожидании, но уже настроенной на нужную волну радости и предвкушения взлета. Воздействие, которое поведет процесс пробуждения на новый уровень! Сложно, так как никто не знает точно, КАК это происходит на самом деле и КАК помочь этому пробуждению.

Вот что пишет по этому поводу известный музыкант и популяризатор классической музыки Михаил Казиник: «Как только мы по-настоящему погружаемся в искусство – нам открывается иной мир, иные измерения. Мы перестаем мыслить **только** реалистично, ибо искусство демонстрирует нам такие сферы бытия, которые очень трудно, а порой и вообще невозможно объяснить с точки зрения даже самой изощренной, но материалистической логики».

.....

Любопытные рассуждения по поводу возникновения эмоций при погружении в музыку ведет известный философ Карл Поппер. В своей автобиографической книге «Неоконченный поиск» он пытается заглянуть в Душу человека, подверженного влиянию музыки. Но делает он это исследование со стороны самого композитора. То есть – с другой стороны. Не со стороны слушателя. Он, Поппер, задается примерно тем же вопросом, который поставили и мы чуть ранее: музыка позволяет выразить свои эмоции композитору, или же композитор способен «отстраненно» создать такую музыку, которая уже потом вызовет нужные эмоции (хоть у него самого, хоть у слушателя)? То есть – говоря другими словами: ДО или ПОСЛЕ создания шедевра Душа композитора особенно становится востребованной? Конечно, такая постановка вопроса довольно груба и упрощенна. Но, тем не менее, она имеет право на пристальное внимание с нашей стороны. Вот что пишет Поппер:

*«Могут существовать великие произведения искусства, не обладающие большой оригинальностью. Едва ли может стать великим произведение, которое художник **намеренно** создавал **главным образом** для того, чтобы оно было оригинальным или «непохожим» (за исключением, возможно, когда это делается для изгибности). Главная цель настоящего художника состоит в совершенстве его произведения. Оригинальность – это дар богов, как и наивность, и она не может быть дарована по просьбе или обретена ищущим. Попытки быть всерьез оригинальным или непохожим или выразить свою индивидуальность идут вразрез с тем, что называется «честностью» произведения искусства. В великом произведении искусства художник не пытается навязать свои маленькие индивидуальные амбиции творению, но использует их **на службе** творению. Взаимодействуя с тем, что он делает, он может вырасти как личность. С помощью такой обратной связи он способен приумножить свое мастерство и другие способности, формирующие художника.*

*Из того, что я сказал, можно понять, какое именно различие Баха и Бетховена так меня впечатлило: Бах забывает о себе в своей работе, он слуга своей работы. Конечно, его личность не может в ней не отразиться, это неизбежно. Но он никогда осознанно не выражает себя или даже свои настроения в ней, как это иногда делает Бетховен. Вот почему я видел в них представителей двух противоположных подходов к музыке. Так, диктуя детям инструкции, касающиеся игры на басса континуо, Бах говорил: «Он должен создавать сладкозвучную гармонию во славу Господа и для дозволенного наслаждения ума; и как во всей музыке, его **finis** или последняя цель должны быть ничем иным, как славой Господа и отдохновением для ума. Когда этого нет, то нет и музыки, а есть лишь адский вой и грохот».*

Любопытно также, что Поппер, сравнивая «стили написания музыки» Бахом и Бетховеном, дает им довольно смелые названия – «объективный и субъективный». Впрочем, Поппер оговаривается, что в этом разделении и определении он – не пионер. Нечто подобное мы встречаем уже у Швейцера, в его капитальном труде о баховском стиле. Кратко говоря, мы вновь возвращаемся здесь к парадоксу Баха-творца: при всей своей внешней неэмоци-

ональности как личности, спокойного и лишённого взрывов характера создавать глубочайшую по эмоциональному накалу музыку. Мы не находим прямой связи Личности, ее сиюминутных состояний, связанных с бедами, горестями и потрясениями (либо иными прочими) с Продукцией, создаваемой этой личностью.

*Я полагаю, что Бах хотел бы исключить из конечной цели музыки создание шумихи для большей славы музыканта. В свете приведенной цитаты из Баха я хотел бы сделать достаточно ясным, что различие, которое я имею в виду, – это не различие между церковным и светским искусством. Бетховен показывает это своей «Торжественной мессой ре мажор». Месса подписана «От сердца к сердцу» («*Vom Herzen – möge es wieder – zu Herzen gegen*»). Я также хотел бы сказать, что мое подчеркивание этого различия не имеет ничего общего с отрицанием эмоционального содержания или эмоционального воздействия музыки. Драматическая оратория, такая как «Страсти по Матфею» Баха, описывает сильные эмоции и тем самым, по эффекту симпатии, возбуждает сильные эмоции – возможно, даже более сильные, чем «Торжественная месса» Бетховена. Нет оснований сомневаться в том, что такие же эмоции испытывал и сам композитор; но, я полагаю, он испытывал их потому, что их вызвала сочиненная им музыка (в противном случае, без сомнения, он уничтожил бы произведение как неудавшееся), а не потому, что он первоначально испытывал это эмоциональное настроение, которое выразил потом в своей музыке.*

Поппер, называя стиль Баха более объективным, нежели «субъективный стиль» Бетховена, подчеркивает здесь, надо полагать, весьма важную деталь. Бах, скорее, в своей музыке выражает не себя, а нечто большее. Не его Личность стоит в центре его музыки, а что-то более «общечеловеческое». У Бетховена «субъективность» выражена ярче: именно его мятущая Душа воплощена в музыке, отражена в ней. Что происходит в Душе Баха, мы не знаем, слушая (и вслушиваясь) то или иное его произведение. Тут мы можем только догадываться, ибо Творец не стремится показать нам Себя. Его «драматизм» – не на поверхности, он скрыт. Его нужно открыть «вдруг». Бетховен же не скрывает, а всячески подчеркивает его через свою Личность.

Далее Поппер делает следующее дополнение:

«Различия между Бахом и Бетховеном имеют и свои характерные технические аспекты. Например, они отличаются структурной ролью динамических элементов (форте против пиано). У Баха, конечно, присутствуют динамические элементы. В концертах тутти меняется на соло. В „Страстях по Матфею“ есть крик „Варавва!“». Бах часто очень драматичен. Однако, несмотря на то, что динамические неожиданности и противопоставления происходят, они редко являются важными детерминантами структуры композиции. Как правило, достаточно длинные периоды протекают без больших динамических контрастов. Что-то похожее можно сказать и о Моцарте. Но этого нельзя сказать, например, об „Аппassionате“ Бетховена, в которой динамические контрасты почти так же важны, как гармонические...».

.....

Для быстрого утоления голода человечество придумало «фаст фуд»! Это система скорого перекуса. Чтобы не отвлекаться. Есть такая же и музыка – она не отвлекает на себя и позволяет заниматься главным. Слушать кантаты Баха так не получится. Во-первых, это не может быть «быстро». Отнесение ко времени слушания здесь вообще нам ничего не прояснит! Невозможно сказать – сколько нужно времени, чтобы услышать то, что есть в сердцевине кантаты. Поэтому и говорят, что искусство Баха – вневременно. Во-вторых, это не может быть «едой». Пусть даже «едой» для утомленных мозгов. Я бы даже постеснялся баховскую музыку назвать вроде бы безобидным термином «пища духа», «пища для души». Пища – это физиология. Сравнение начинает хромать уже в том месте, когда мы, питаемся,

насыщаемся, а, вбирая музыку Баха, можем стать только еще голодней! Чем больше я слушаю кантаты, тем больше хочу их слушать еще! Здесь нет порога насыщения.

О том, как собирал записи кантат голландец Маартен т*Харт, он сам подробно описал в книге «Бах и я» (в немецком переводе – «Bach und ich»). За весьма нескромным (на первый взгляд) названием скрыта очень непростая и тонко-душевная история о большой любви. О Любви человека к своей Душе. Казалось бы – чистой воды эгоизм: полюбить свою Душу! Однако парадоксальность ситуации в том, что это – единственная возможность отдельного Человека сейчас спасти не столько самого себя, сколько все Человечество и Мир вокруг.

Примерно таким путем, еще ничего не зная о пути голландского органиста Маартена т*Харта, я сам шел к кантатам. В процессе моего погружения в Баха настал однажды такой момент, когда я наконец осознал – какое море расстилается передо мной. Я имею в виду кантаты. Изумленный и обескураженный, как тот новичок, которого я цитировал в начале главы, я разом и вдруг осознал, ЧТО предстоит мне на этом пути! И, обозревая это казавшееся безбрежным море, я также задавал себе вопросы: «С чего начать? Каким образом войти в эти воды?» И, наконец, где же их все, двести с лишним кантат, взять? О существовании полных собраний записей я тогда еще не знал (хотя их в стране еще и не было, а заказывать из-за рубежа – Германии, Нидерландов и Англии – мы научились только совсем недавно!). Но, возможно, подспудно я и не хотел получать «все и сразу»!

На виниловых дисках старого образца, фирмы «Мелодия», кантат мне вообще не попало. Видимо, сказывалась идеологическая установка на то, что «есть в этой музыке что-то религиозное», и потому лучше этот опиум держать подальше от народа. Первые записи (фирмы Teldec) нескольких кантат мне привез в подарок друг из Ганновера в 1998 году. Это были BWV 140 и 147, исполняемые знаменитыми Tolzer Knabenchor и Concertus musicus Wien под управлением Николауса Арнокура. Я слушал их почти ежедневно целый месяц, когда наконец отчетливо понял, что больше не смогу жить без этой музыки. И тогда в голове у меня родился проект. Я предвкушал исполнение его ровно так же, как в свое время медлил с одновременным и быстрым освоением «Страстей по Матфею». Это был проект для меня самого. Мне же его и предстояло реализовать!

Решено – я собираю кантаты! И каждый месяц, по возможности, нахожу (любыми способами и путями!) очередную! Само предвкушение, с одной стороны – поиска, а с другой, – встречи с новой, неизвестной еще мне прекрасной музыкой окрыляло меня. Идея поиска породила во мне чувства страсти, известные каждому коллекционеру. Ожидание музыкальных открытий – вновь и вновь – наполняли душу трепетом и радостью.

Получалось, что, посвящая каждой баховской жемчужине один месяц, я буду жить этим своим проектом почти 18 лет! (Тогда я ориентировался на цифру в 215 из списка Шмидера, не зная, что часть из них приписывается другим авторам – современникам Баха. С другой стороны, в той же Рождественской оратории, которую одолеть целиком «за один присест» было бы чрезвычайно сложно, можно было вычлениить 6 вполне самостоятельных кантат!). И тогда у меня появился некий дополнительный смысл жить. Внутри меня поселилась особая радость, которую я никому не демонстрировал, но тайно хлил и лелеял. Так начался мой собственный проект «Кантатный Бах». Еще один странный (для постороннего глаза, быть может) и неисповедимый путь к Гармонии.

У каждой находки была своя судьба. Они попадали ко мне своими загадочными дорогами. Иногда преодолевая даже океаны. Так, я очень долго не мог найти записи BWV 131 (ставшую впоследствии одной из моих самых любимых!). Бах сочинил ее в Мюльхаузене еще в молодом возрасте и посвятил ее трагическому событию, которое в аллегорической форме отражено в текстах кантаты – страшному пожару, почти погубившему славный город. Так вот, однажды ко мне пришла посылка из США. Друг слал мне в подарок комплект из 4 CD. Главными там были 4 малых баховских мессы (которых, кстати сказать, я совсем уж

отчаялся найти у нас в стране). И, о счастье!, – на одном из дисков была записана (для меня!) фирмой Virgin Classics 131 Кантата. Помню, с каким душевным трепетом я предвкушал прослушивание, ... фу, какое неуместное здесь слово!, ... -погружение в незнакомую еще мне музыку. Словно перед входом в неведомый храм, словно на пороге сладостного открытия стоял я, нервно открывая заморскую коробочку, трясущимися руками доставая диск, с трепетом нажимая на кнопки музыкального центра. Именно в тот момент подумал я впервые, как много людей объединяет Бах воедино, – и прирастает это объединение ежеминутно и ежедневно! Там, в Америке оркестры, солисты и дирижеры собирались, чтобы исполнить, вокруг них суетились сотрудники звукозаписывающих студий, чтобы записать, кто-то придумывал дизайн этой вот коробочки, которую я только что открыл, а друг мой, выписав (как потом оказалось) сами эти диски уже из Голландии, не поленился сходить на почту и отправить коробочку мне.... Потом мой Бах плыл океаном, и чайки кричали за кормой, и волны Атлантики били в борта, разбрызгивая зеленоватую пену, а я уже слышал в далекой России, как строго и молитвенно прозвучал первый звук Кантаты, – и как светлая скорбь затопила, казалось, всю землю... Чтобы потом вернуть моим глазам прежний блеск, а сердцу – покой...

.....

Отдельная история, понятная для меломанов – это, конечно же, поиск различных интерпретаций и исполнений. Когда у слушателя, уже искушенного и погруженного, появляется возможность сравнивать и сопоставлять. Выбирая при этом что-то, соответствующее именно его вкусам и представлениям. Когда уже есть основа для споров – кто лучше: Коопман или Рихтер? И почему?

И это еще одна прекрасная сторона музыки, позволяющая ей длиться и изменяться. Эволюционировать вместе с нами, слушателями. Позволяющая нам ощущать весь этот Божий мир во всей своей полноте, во всем блеске, в непрерывном движении и развитии.

И тогда – каждый раз – Вы услышите Баха по-новому. Каждую его Кантату. И – самое главное – захотите услышать еще и еще!

Фестиваль

Страсти по Иоанну BWV 245, Chorus 39 «Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine»

– А не замахнуться ли нам, господа, понимаете, на Себастьяна нашего, ... на Баха?, – огорошили как-то меня мои знакомые музыковеды. Дело происходило в одном крупном городе на Волге. Мы собрались, чтобы просто поговорить о жизни и об искусстве.

– А что?, – продолжали они свою мысль, – нынче юбилейный год. Все-таки 325 лет со дня рождения!

– А с какой стороны замахиваться?, – робко осведомился я. – Хватит ли у нас сил? (И я судорожно стал перебирать в памяти коллективы и оркестры, которыми располагает город, а также организации, способные оказать спонсорское вспомоществование нашему замаху).

– Устроим фестиваль! Ведь у города есть побратим в Германии – Эссен. Ради круглой даты они могут приехать и выступить своими коллективами! Неужели не найдем поддержки у немецких друзей?!

Оптимизм и энтузиазм коллег поначалу заразил и меня. Однако вскоре на смену эйфории пришли мрачные мысли. Кто пойдет на этот фестиваль? Разве молодежи нужен сейчас Бах? Они, молодежь, вообще про него слыхом не слыхали. И превратится наша затея в сбор пенсионного актива интеллигенции в тихом и уютном концертном здании филармонии.

Свои соображения и сомнения я высказал коллегам. Насчет молодежи мои опасения разделяли практически все. Не пойдет!, – твердо согласились коллеги. Впрочем, со стороны консерваторских работников была высказана спасительная мысль, что студентов можно заманить разными бонусами и преференциями. А то и просто – «в приказном порядке».

– А что? Не хотят окультуриваться сами, волоком потащим! Потом еще и спасибо скажут!, – горячились представители консерватории.

Насчет пенсионного актива сомнений не было. Старую гвардию, преданную делу классики, знали в лицо. Она не подведет!

Началась подготовительная суета. Отдел культуры связался с немцами. Родина Баха откликнулась быстро и решительно. Позитивный настрой эссенцев и примкнувших к ним еще кого-то в тех краях передался и нам. Работа прямо-таки вскипела и запенилась.

– А что у нас столицы??? Разве не поддержат?, – аппетит приходил во время еды стремительно. – Напишем знакомым баховедам! Может, даже Милку сумеем заманить? Может, даже Носину?

Как оказалось впоследствии, и Анатолий Павлович, и Вера Борисовна с удовольствием приняли приглашения. Я подозреваю, что люди, изучающие Баха, такие же добрые и отзывчивые, такие же глубоко порядочные и скромные, как и сам их субъект изучения. Но – вернемся к уже разворачивающемуся фестивалю.

С немецкой стороны ожидался целый хор. Немцы везли – ни много-ни мало – Страсти по Иоанну! Причем, целиком! Без всяких купюр и изъятий! В городе NN их, Страсти, никогда не исполняли! Не было сил у города NN поставить такое!

– Какая ответственность, какая ответственность!, – уже в панике приговаривали и перечитали мои коллеги, суетясь и рассылая приглашения, согласовывая тексты и места вывески афиш, звоня постоянно в какие-то организации и частным лицам, воодушевляясь и вновь пугаясь собственной смелости. Но – отступить было уже некуда. Фестиваль начинался! В его программе уже значилось множество семинаров, публичных лекций, круглых столов, ...включая сугубо академические. Но – главным событием, конечно же, должна была стать музыка. Баховская музыка! И вот я уже слушал на репетиции, как замечательно разу-

чивают музыканты, хор и камерный оркестр «Солисты NN» прелестнейшую кантату BWV 48 (Ich elender Mensch, wer wird mich erlosen, «Бедный я человек! Кто избавит меня...»). Уровень был под стать баховскому юбилею. И я уже успокоился. И даже перестал вспоминать про молодежь. Которая, однако, не пойдет на этот фестиваль, как пить дать!

Но, естественно, главным гвоздем фестиваля должны были стать Страсти. Впервые звучащие в NN. И, наконец-то оргАн, небольшой, но ладно скроенный, построенный еще в 1960 году немецкой фирмой Alexander Schuke по заказу города NN, встретится со своими соотечественниками! Кстати, эта же фирма строила новый орган в церкви св. Власия в Мюльхаузене, где служил в свое время Бах...

– Это же почти два часа! Выдержит ли народ?, – волновались вновь коллеги. – И, кстати, как вы думаете, сколько кресел нам оставить в зале? Ведь придется для солистов и гостей потеснить немного первые ряды! Хватит ли кресел для слушателей?

Впрочем, все сошлись во мнении, что – хватит. И с лихвой. Никогда зал этот, – проникновенно сказала мне знакомая музыкальная дама, – не был заполнен целиком. И печально-устало добавила: – Он великоват для нашего города...

Тем не менее, я предусмотрительно приобрел билет на первый ряд. Билеты были выполнены в виде красивых продолговатых флаеров, по моде. С билета на меня смотрело строгое, и, даже, как мне показалось, несколько встревоженное, лицо Иоганна Себастьяна. Казалось, что он сильно не одобряет нашей затеи. В руке он держал что-то похожее на мой билет. Я-то, однако, знал, что это его новый тройной канон на шесть голосов... Который он написал к своему вступлению в мицлеровское «Общество музыкальных наук». «Да-с, батенька, – словно укорял меня Маэстро, – впутали вы меня в непонятное дельце!».

Однако, колесо судьбы уже крутилось, и его никто и ничто не в силах было остановить... И даже затормозить!

Прошли блестящие лекции (А.П. и В.Б. были, как всегда, на высоте!), отклубились круглые столы (весьма, кстати, любопытные, но не сильно многочисленные по количеству публики). Молодежь посещала. Но – в разумных количествах. Вопросы особо не задавали. Было видно, что в основном это студенты вузов. И, прежде всего, консерватории. Все шло вполне прилично. По плану. И даже временами лучше! Кантата №48 была исполнена великолепно. И заслужила похвалы наших немецких коллег (они уже приехали и активничали вовсю). На последний день фестиваля были положены Страсти. Этаким деликатесом. Этаким сюрпризом. Urbi et orbi. Городу и миру.

Когда я входил во внутренний дворик консерватории (а именно там находился орган фирмы Schuke, и, следовательно, должны были звучать Страсти), у меня зародилось смутное беспокойство. Несколько человек уже на подступах спрашивали у меня билет! Сначала я даже не понял – о чем идет речь!? На лестнице мне стало ясно, что к первому ряду я не пробьюсь. И, хотя до начала оставалось еще минут двадцать, лестницы и большой зал-фойе перед собственно концертным были уже забиты публикой. В глаза мне бросилось, прежде всего, то, что здесь было очень много молодых людей и девушек. Просто очень много! Энергично протискиваясь между массами и размахивая билетом, зажатым в пятерне, я, однако, сумел пробиться только ко входу в концертный зал. И – закрепиться там за одной из дверных створок. Мой первый ряд был далеко – и был уже весь заполнен. На билеты никто не обращал ни малейшего внимания. Я оторопело соображал: что же здесь такое случилось?! Бедный я человек, – пришли мне на ум слова баховской кантаты №48...

Невдалеке оказалась и моя знакомая музыкальная дама. С округленными от ужаса глазами, она, тем не менее, пыталась меня успокоить. – После антракта все разойдутся!, – протискиваясь ко мне, доверительно и убежденно прошептала она. – Молодежи, похоже, нагнали... Да вот лишнего хватили... А после антракта они и уйдут потихонечку... Было видно, что дама знает законы и всю тайную кухню здешних музыкальных салонов.

Оказалось, что дирекция пошла на беспрецедентный, но правильный (как потом все единогласно согласились) шаг. Она пропустила всех желающих. Предупредив, однако, что большинству выпадет участь только слушать. И народ стоял густой толпой в фойе и на лестницах, слушая Страсти через раскрытые двери. Ничего не видя. Только – слушая!

Конечно же, хорошо, что почти всем достались листочки с текстами номеров оратории. Конечно же, замечательно (и – правильно!), что перед исполнением выступил куратор и инициатор с немецкой стороны. Он оказался бывшим священником. Дитер Ш. рассказал со сцены о главной сути Евангелия от Иоанна, которая повлияла на композицию произведения и музыкальную характеристику основных действующих лиц: «Несмотря на то, что в оратории говорится об осуждении и распятии Иисуса, в ней нет тяжести страдания. Музыка полна лучезарности, она светла, ведь Христос предстаёт перед нами не мучеником, а Победителем». На высоте оказались солисты. Прекрасно прозвучал Эссенский филармонический оркестр. Но весь этот ворох впечатлений и их анализ были потом...

А сейчас я был приперт к стенке. Когда зазвучал величественный вступительный хор, словно дрожь пробежала по залу. «Herr, Unser Herscher!» Мгновенно все стихло, – и было слышно лишь нарастающий гул баховской махины. Десять минут длился хор – и десять минут зала словно не существовало. Но не существовало и фойе, и лестниц, – а ведь там скопилось и стояло «впритирку», пожалуй, вдвое больше людей, чем здесь! Я находился в ошеломленном состоянии. Ведь я ждал ошеломления от музыки, и знал, что оно будет. Но на это, ожидаемое, наложилось новое, совершенно неожиданное: у меня никак не укладывалось в голове, отчего и почему здесь столько людей?! Почему они, словно заколдованные, застыли сейчас? Кто, наконец, они – эти люди?

Рядом со мной оказались две девушки. Когда пошел речитатив Евангелиста, я решился тихо спросить, откуда они. Оказалось – студентки лингвистического. Никто не гнал. Узнали случайно. Что вы?! Конечно, сами. Купили билеты. Впервые в городе. Нельзя пропустить такое. Еще и друзьям сказали. Вон там, видите, – они указали на плотную разношерстную группу, сидящую по лепным карнизам и подоконникам близ сцены. – Это – из педагогического колледжа! Первыми пролезли! Девушки явно позавидовали своим педагогическим коллегам.

После антракта не только никто не ушел, а, казалось, публики только прибыло. Все, собственно, ни на какой антракт и не ушли. Все «держали места». Общими усилиями раскрыли большие витражные окна, выходящие в старый парк. В зал и фойе, а также на лестницы ворвался свежий воздух. Этого оказалось достаточно для восполнения сил.

Я все пытался представить впечатления у тех людей, которые слушали там, на лестницах и в фойе. Ведь это же идеальный случай, о котором, наверное, задумался бы и сам Бах – случай чистой, ничем не замутненной и ничем не отвлекаемой музыки! Без всяких мизансцен, визуальных рядов и инсталляций! Но – привык ли так слушать наш человек?! Да к тому же – молодежь?! И что она мне далась?!

Немцы, мне кажется, тоже не ожидали такого. Они потом долго спрашивали, у всех и повсюду, сколько же все-таки народу посетило их выступление? Они явно надеялись (и не без уверенности!) на рекорд.

Финальный хор *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine* добил зал. Словно еще раз незримый дух прошелся над головами толпы, слушавшей, замерев душой и сердцем ту, другую толпу, евангелическую, также пребывающую в смятенных чувствах – скорби, боли, умиротворения и удовлетворения. Сотни людей стояли в тесноте, прижавшись друг к другу и не шевелясь, словно боясь пропустить хоть одно совершенно незнакомое для них и непонятное слово. Свершилось! «Покойся, – пел величественный и спокойный хор, обращаясь к умершему Христу, – покойся, более я не буду оплакивать Тебя... Покойся Ты и подари покой мне. Гробница, что предназначена для Тебя, та, что впредь оградит Тебя от всяческой беды, мне да

откроет Небеса и да закроет Ад...». Однако, никакого покоя не было в душах. Удивительно, но спокойная музыка не создавала комфорта и мира в моей душе. И вновь Бах был верен себе: мягкими, тактичными средствами, без шума и аффектов он достигал небывалого! Я огляделся. Вокруг у многих на глазах были слезы. Слезы катарсиса. И очищения. «...Подари покой мне!», – спокойно просил вновь и вновь величественный и мудрый хор.

...

Как хорошо, что мы организовали фестиваль в начале сентября!, – сказала строго и несколько озабоченно, много позднее, когда все страсти улеглись, знакомая музыкальная дама. – Летом бы публика просто задохнулась... Но, выдержав паузу и взглянув на меня, улыбнулась – и добавила: – ...от счастья!

– А все-таки, милейший, согласитесь: плохо мы знаем нашу молодежь!

Призма

Кантата BWV 19, Ария «Bleibt ihr Engel»

Чайковский вел дневник. Тогда это было модно. И все интеллигентные и образованные люди той эпохи вели дневники. В них содержалось много сокровенных мыслей. Поскольку тогда, как, впрочем, и теперь, не очень уж принято раскрывать глубины своей души другим людям. Лучше тайны поверить бесстрастной бумаге. Правда, есть риск, что эти тайны прочтут и таким образом раскроют для себя люди из другой эпохи. Но, может быть, вместо слова «риск» здесь более уместно сказать – «шанс»?

В одной из записей, которую Петр Ильич сделал знойным летним полднем где-то на даче, я прочитал: «После ужина убивал время игрой на фортепиано (Сид, месса Баха), чтением, пасьянсом... Бах скучен и рассудочен!»

Я читал дневниковые записи Чайковского, праздну лежа на диване, когда за окном моей дачи также стоял знойный летний полдень. Было в природе какое-то томление. Хотелось праздну валяться на диване. Читать всякую чепуху (дневник Чайковского лишь случайно попался под руку!). Слушать дремотный щебет ласточек за раскрытыми окнами, за которыми, кроме них, гуляет жаркий ветер и играет занавесками, пахнет полынью, и стучит за рекой далекая электричка. Все это, кроме разве что электрички, слышал и видел на своей даче и Чайковский. И я представлял себе, как Петр Ильич отрывается от карт, где пасьянс так и не сложился «в верную партию», потягиваясь, похрустывая подагрическими суставами, встает с венского стула и лениво бредет к роялю. Жарко. Ветер играет занавесками на окнах. Где-то за рекой слышен стук. Наверное, лес рубят. «А не помузицировать ли мне?» – вопрошает сам себя великий композитор. И берет с полки (случайно!) ноты Баха. Звуки строятся в ряды. Гудит и бьется в стекло веранды залетевший из знойного сада шмель. Щебечут ласточки. Новые звуки наполняют покойный мир вокруг. Стройные, размеренные звуки. Ведь Чайковский – блестящий пианист!

Я вижу, как пальцы мастера равномерно шагают по клавишам. Как пасьянс раскладывают. «Нет, не то, – обрывает музыкальную фразу Петр Ильич. – Скучен Бах... И рассудочен». И возвращается к отложенному пасьянсу...

Попытка одного понять понимание мира другим почти всегда обречена на провал. Можно ли учесть все факторы, влияющие на это понимание? И на попытку понять? Ведь в основе такой попытки чаще всего лежит именно рассудочность.

Попытка взглянуть на мир (и самого себя) глазами другого человека чрезвычайно сложное и многотрудное занятие. Тут требуются известные усилия. Проще праздну созерцать и слушать. Так почему же один великий композитор так и не понял, не принял другого?

Для меня, впрочем, не этот вопрос оказался главным. В лучших традициях идеологии эгоцентризма я сам вдруг изменил свое отношение к Чайковскому. Из-за одной только его, по сути пустяковой, случайной, дневниковой записи. Я увидел его словно иную грань. Грань не музыканта, а просто человека. И ничего не смог поделать уже с собой, сколько ни заклинал себя голосом рассудка. Вот почему я остерегаюсь читать мемуарную литературу, где все упоминаются великие.

.....

Осуждение другого всегда неверно, потому что никто никогда не может знать, что происходило и происходит в душе того, кого осуждаешь.

(Л.Н.Толстой)

Заснеженный куст и цветущий сад

Бранденбургский концерт №4 BWV 1049 соль мажор

Я вышел на крыльцо, а там шел первый снег. И еще он, будучи упавшим, оставался девственным на поверхности земли: только одна единственная царапина, черточка, черный штрих на белом – цепочка следов соседского кота – шла от забора к калитке. Мой спаниель пролетел кубарем с крыльца проверить след: и добавил свой. Пышный куст жасмина стоял за штaketником. Куст, конечно, был скорее жалок, чем пышен; по крайней мере, еще вчера. Но сейчас он на глазах становился действительно роскошен, – его сделал таковым этот первый снег.

Я услышал Адажио Шестого Бранденбургского концерта. Скрипки играли где-то далеко. Возможно, оркестр притаился у меня в голове; но с появлением первого снега проснулся – и почему-то начал именно с Адажио. Со второй части. Ну, конечно: первая, Аллегро, совершенно не подходила к снегу. Хотя и снег был первым.

Скрипкам аккомпанировал клавесин. Он чутко следил за снегом, поскольку ритм снега и нежные клавесинные шаги совпадали. Потом снег взял паузу, чуть замешкался, – и клавесин повторил снежное замедление. Куст становился на глазах роскошнее и пышнее; так густо прибывал снег с прохудившегося враз неба. Скрипки словно ткали нежную и печальную мелодию. Она сопровождала мою печаль о наступающей зиме. Сад замер в оцепенении, прислушиваясь к Адажио. И заснеженный уже по самую макушку куст жасмина своими пушистыми сучьями-руками напоминал мне теперь переплетение скрипичных голосов в Адажио, повторяющих то параллельно, то каноном мягкие и бесконечные квинты. Только пес был движущимся предметом в этом застывшем мире. И – прихотливо-печальный скрипичный канон. Да, совсем забыл, – еще снег, медленный и осторожный.

Из накопившихся сугробов грустно торчали стебли бурьяна со снеговыми шапками набекрень. Клавесин даже не пытался спасти положение: его меланхолия была очевидной. Снег падал и падал бесшумно возле крыльца, а дальше уже было совершенно не различить – есть он или его нет; и сад скрылся в снежной завеси, и окончательно все стало лилово-белым. Я понял, что если квинты у скрипок не закончатся, не исчерпают постоянно возвращающуюся на исходную печальную ноту мелодию, то через пять минут снегом будет заполнен весь город, и – теперь уж безвозвратно. Куст стал зримо уменьшаться в размерах. Это снег засыпал у него подошвы и ноги. И невозможно было остановить этот снегопад.

Мечтай, мечтай. Все уже и тусклей
Ты смотришь золотистыми глазами
На вьюжный двор, на снег, прилипший к раме,
На метлы гулких, дымных тополей.

Вздыхая, ты свернулся потеплей
У ног моих – и думаешь... Мы сами
Томим себя – тоской иных полей,
Иных пустынь... за пермскими горами.

.....

Но я всегда делю с тобою думы:
Я человек: как бог, я обречен
Познать тоску всех стран и всех времен.

Я неожиданно вспомнил этот куст в апреле. Апрель тогда стоял теплее, чем май. Что, кстати, часто случается сейчас. И сад цвел раньше срока. Только не куст – жасмин всегда зацветает в июле. Сразу за воспоминанием вступили другие скрипки, дерзко и энергично: Престо из Четвертого! Оркестр в голове перестроился мгновенно. Он уже содержал блок-флейту, которая ухитрялась время от времени побеждать ликующие скрипки и неустрашимо солировать. Сад цвел на зависть ивам по оврагу; их черед уже прошел. Только желтая пыльца все еще плавала на поверхности прудов и луж, – и поэтому пес прибежал домой весь желтый. Или – с желтыми лапами! Но куст жасмина терпеливо ждал своего июля. Как флейта в Престо. Я помнил тот год: жасминным запахом, казалось, были пропитаны даже облака и быстрые птицы в них. Флейта вновь солировала. Теперь уже скрипки безропотно подчинялись ей, но тему свою вели по-прежнему энергично и дерзко. Сад цвел истоиво. Он словно наверстывал упущенное за прошлые два года, когда доцветать ему было не суждено из-за возвратных морозов.

Мы любили гулять в саду с собакой. Пес валялся в отцветших лепестках вишен и яблонь, принимая за игру малейшее мое движение в свою сторону. Ликующая музыка весеннего утра встречала нас – скрипки упругих ветров с юго-востока и флейты прилетевших оттуда же птиц. Presto, presto!, – гудели ветра и кричали птицы. И жизнь, послушная ветрам и птицам, летела вперед. И не было никакой возможности задержать цветение сада, остановив движение времени.

Так куст жасмина дождался своего июля – и зацвел в свой черед...

О счастье мы всегда лишь вспоминаем.
А счастье всюду. Может быть, оно
Вот этот сад осенний за сараем
И чистый воздух, льющийся в окно.

В бездонном небе легким белым краем
Встает, сияет облако. Давно
Слежу за ним... Мы мало видим, знаем,
А счастье только знающим дано.

Окно открыто. Пискнула и села
На подоконник птичка. И от книг
Усталый взгляд я отвожу на миг.

День вечереет, небо опустело.
Гул молотилки слышен на гумне...
Я вижу, слышу, счастлив. Все во мне.

Дневники

Токката, адажио и fuga для органа BWV 564 C-dur

С одной стороны, мне жгуче хотелось, чтобы нашлись дневники Баха. Если, конечно, они вообще существовали. А с другой, – я боялся бы их читать. Ведь они бы, по сути, раскрыли для меня самое важное. То, что всегда волновало и волнует меня до сих пор, – как же разными средствами – поэтическим словом, музыкальным звуком, живописной краской – человек разговаривает с миром и с самим собой. Что он делает на своей творческой кухне? Я боялся, что узнав кухню, я буду иметь предубеждение и к пирогам.

Музыкой и словами мог бы говорить с миром Бах. Словами – в найденных дневниках. Музыка – говорить с Богом.

Словами в дневниках Бах мог выражать себя, хотя бы мысленно обращаясь к земным людям. Ведь сохранилась же нудная, полная мелочной чепухи и непритязательного вздора переписка великого Баха с магистратом Лейпцига! Не мог же он им в ответ на долговые тяжбы и напоминания об исполнении правил службы слать мотеты и контрапункты! Хотя, я допускаю, что, отписав полный достоинства и, одновременно, скрытой язвительности ответ, он садился к клавесину и отливал свои чувства в другие, не многим понятные, формы – прелюдии и фуги!

Янош Хаммершлаг написал книгу, которую так и назвал – «Если бы Бах вел дневник...». Книга увидела свет в Будапеште в 1962 г. Словно бы в ответ (а, может быть, безусловно!) Иштван Барна в 1972 году выпускает книгу, написанную в форме фиктивных записок Генделя – «Если бы Гендель вел дневник...».

Многозначительное троеточие, стоящее в конце названий этих книг, свидетельствует, возможно, о следующем: авторы предлагают читателю самому поставить акцент (если хотите, ударение) на нужном слове. В самом деле, если упереться в сослагательное «если бы», то на передний план выступает горькое сожаление, что вот, не произошло, не случилось, «не срослось»; не удосужились гиганты написать о себе несколько подробнее... Глядишь, не было бы многих пересудов, ученых споров и белых пятен в биографии. Но – нет, даже на просьбы друга и коллеги Иоганна Маттесона написать о себе для новой книги-справочника не откликнулись ни тот, ни другой. Вот теперь и гадай! Пиши, что называется, фантазии и реконструируй, руководствуясь скудными полуистлевшими документами да собственным писательским чутьем и музыкальным наитием, их жизненный путь!

Если сосредоточить свое читательское внимание непосредственно на имени, то встает в полный рост проблема личности. И тут невольно идут на ум сравнения: вот здесь гиганты могли бы встретиться, здесь их творческие замыслы оказались схожи, а вот тут – удивительные повороты Фортуны!, – оба почти одновременно ослепли... Не зря же и серия книг была названа в одном ключе... Специально для аналитического сравнения?

Наконец, можно акцентироваться на слове «дневник». Ведь чем хорош подобный документ? Он хронологизирует жизнь гиганта. Делает ее по-человечески понятной. Родился, учился, женился, написал свою первую оперу (в случае Генделя), кантату (в случае Баха), родился первый сын (в случае Баха), первая поездка из чужеземья на историческую родину (в случае Генделя), родился второй сын (в случае Баха), отъезд на чужбину, которая мало-помалу становится родиной (в случае Генделя), родился третий сын (в случае Баха) и т. д. (до двадцати, в случае Баха, упоминая и дочерей!). По дневниковым записям, например, очень удобно ставить «мыльные оперы». Это – в наши дни. Хотя, признаться, во времена лондонского Генделя и «лондонского Баха» (Иоганна Кристиана, последнего отпрыска вели-

кого Баха) также оперы писались на всякий вкус. В том числе, и на весьма неприятный...

Лучше ли люди стали понимать искусство тех Великих, кто оставил после себя дневники?

...

Есть мнение, что дневники и мемуары люди творческие пишут с целью либо оправдать свои творческие потуги, либо их популярно объяснить. Вполне понятная (чисто человечески) точка зрения. Что бы мог оправдывать и объяснять в своем дневнике Иоганн Себастьян? Что, увы, ноты не издаются? Что, увы, даже светские опусы не пользуются спросом? Что бедность и нужда заставляют делать что-то поперек своих принципов и устремлений? Так это же все – не оправдание, а просто нытье и стенания. Укоры судьбе. Упреки соплеменникам. Зачем они нужны Баху?

Объяснять и вовсе нечего: музыка говорит ясно и недвусмысленно сама за себя! Зачем один язык, музыкальный, пересказывать другим, словесным? Это же совершенно очевидное опрощение, дилетантизм, профанация! Зачем это нужно Баху?

Отсюда следует вывод: Бах не стремился к дневниковым записям за их полной никчемностью и ненадобностью в его представлении. Он все сказал. И сказал весомо и достойно. Пусть те, кто не понял, попытаются вслушаться в его музыку еще раз. Если же не поймут вновь, то и слово им никак не поможет. Тут оно, слово, полностью бессильно...

Зрелая личность (Бах и Маслоу)

Кантата BWV 209 «Non sa che sia dolore»

Так все-таки, что же за личностью был великий немецкий композитор Иоганн Себастьян Бах? Можем ли мы дать достаточно полный ответ на этот вопрос? Позволят ли нам скудные факты его биографии и описания его, данные современниками, и, позднее, реконструкции поздних исследователей-баховедов, сколь-нибудь близко к оригиналу составить его «характеристический» (как говорят психологи) портрет?

Дуализм личности или, точнее, дуализм её восприятия нами, людьми иных времен, касательно Баха, везде и всюду звучит в книгах и исследованиях, посвященных его гению. «Неземная, космическая музыка» и простоватый, погрязший в житейских проблемах и земных невзгодах ее творец – такая смысловая связка везде и всюду преследует наше воображение, лишь только речь заходит о Бахе. Это уже четко сложившийся стереотип, навязанный нам историками, писателями и учеными, начиная уже с Форкеля и Швейцера. Но так ли было всё на самом деле? Этот извечный вопрос Истории жарок и неумолим, как неумолимо и его разумное решение, увы! Мы не знаем, – отвечаем чаще всего в замешательстве мы. Впрочем, это говорит наш внутренний голос. На деле же всяк из нас стремится занять вполне ясную позицию. В соответствии со своими представлениями о Добре и Зле, о Правде и Вымысле, о Судьбе и Личности, сообразуясь, прежде всего, со своим личным жизненным опытом, а также во многом доверяя признанным авторитетам. А как же иначе?

При всем богатстве выбора, в случае Баха, мы приходим к двум основным представлениям по поводу его Личности. Либо перед нами встает образ «оромантизированного» непризнанного Гения со всеми присущими ему атрибутами злодейки-Судьбы – нищетой, гонениями, непониманием (даже внутри собственной семьи!), ударами фортуны (смерть жены, детей, проигрыш в конкурсе за вожделеемое место кантора и т.д.), наконец, полным и долговременным забвением в лице неблагодарных потомков. Образ весьма знаком! И не одного Баха можно облечь в подобную траурную тунику. Другой – «правдоискательский», сурово-приземленный, «без всяких там фантазий!», в котором нашли место скрупулезные исследования всех баховедов, где говорится о том, что Баха знали и ценили современники, он был всеми любим (особенно в кругу семьи) и почитаем (даже королями и курфюрстами), что чтили его горячо любящие сыновья-композиторы, что находил он известную отраду и отклик в сердцах прихожан, играя им на органе в церквях, что, наконец, оставил он миру не только большие кучи нотных рукописей, но и весьма немалое материальное наследство... Так где же истина? Посередине?

Известный американский психолог-гуманист Абрахам Маслоу предложил некогда определение «зрелой личности». Определение это он дал через ряд критериев, которым, по мнению исследователя, должна эта «зрелая личность» соответствовать. Давайте попробуем применить ряд Маслоу к известному нам Баху. Подчеркну – к известному. Так как, сразу же нужно дать себе отчет в том, что многое (возможно, очень многое!) из «настоящего характеристического» Баха скрыто от нас, вероятно, уже навсегда.

Более адекватное восприятие действительности, свободное от влияния актуальных потребностей, стереотипов, предрассудков, интерес к неизведанному.

Подходит ли этот критерий к нашему Баху? По моему мнению – как нельзя более! Бах, конечно же, был сыном своего народа и времени, в которое ему уготовила родиться Судьба (как и у всех нас!). Но сопротивление стереотипам и предрассудкам сопровождало его всю жизнь. Бах не шел на поводу ортодоксального понимания духовной музыки, – и истории известно несколько случаев его прямого конфликта с «отцами церкви», считавшими

его музыку «неуместной в храме», недостаточно богоугодной, отходящей от традиционных канонов и слишком «свободолюбивой и даже фривольной». «Она отвлекает внимание прихожан от службы!», – выражали свое недовольство благочестивые лютеране-церковные чиновники.

Что такое – актуальные потребности? На наш взгляд, для Баха было бы удобно более конформистское восприятие реалий. Удобно – как человеку, мирянину, семьянину. Был бы лучше устроен быт, было бы больше дохода (и тогда менее бедствовала семья), настало бы время для условий, наконец, наслаждаться более комфортным покоем на старости лет, а также – заслуженной славой! Но – Бах воспринимал эти потребности явно как вторичные. На первом месте у него всегда стояло служению делу и четкое следование своим взглядам и принципам. Мало находилось на его жизненном пути людей, которых бы он безоговорочно послушал, согласился и пересмотрел своё собственное виденье мира и своего места в нем (как Художника). Пожалуй, их не было вообще!

Про интерес к неизведанному и говорить нечего! Здоровое любопытство Баха – прежде всего как Творца-Музыканта – сквозит везде в его произведениях. И это отнюдь не означает обязательно создание новых форм и освоение невероятных новаций! Он сумел находить новые грани уже в старом, заставляя именно «старые», примелькавшиеся всем музыкальные формы заиграть новыми гранями. Он создавал воистину новое, используя старое, консервативно-догматическое. А это, мне кажется, значительно сложнее (и – ответственнее!), нежели на ровном месте, с нуля, строить невиданные ранее конструкции! Еще у мастеров камня и дерева издревле бытовала обоснованная многовековым опытом присказка, что «построить новый храм легче, чем переделывать или возрождать старый!».

2. Принятие себя и других такими, какие они есть, отсутствие искусственных, хищных форм поведения и неприятие такого поведения со стороны других.

Нигде мы не встречали описаний того, как Бах кичился собственными талантами, собственным превосходством – как музыкант, как композитор – над другими. Напротив, все биографы как один, отмечали какую-то «врожденную, природную» скромность этого человека; даже в тех случаях, когда против этой скромности нужно было вполне очевидным восставать! Везде и всюду мы натываемся на факты, подтверждающие его ровное, спокойное, «вежливое» отношение к собратьям по музыкальному цеху, даже в тех случаях, где совершенно очевидно несправедливое отношение Судьбы к нему самому и противоположное – к иным, менее даровитым.

Вспомним баховское поведение в те моменты Судьбы, когда предоставлялись возможности встретиться с Генделем! Сколько было попыток? Сколько раз Гендель избегал встреч, под различными предлогами, искусно или даже весьма откровенно! На месте Баха, гениального композитора, великого музыканта, любой бы иной возмутился – и послал бы такого ви-за-ви к чертовой матери! Да еще бы при любом удобном, подворачивающемся случае всегда бы находил язвительно-обидные слова, сплетничая про своего «обидчика». Была ли обида у Мастера? Нигде мы не видим ни малейшего намека на нее! Он принял блистательного и чопорного Генделя ровно таким, каким он оказался. Предстал перед Бахом. Пусть не реально, но в образе... Бах спокойно встретил эту «неприятность», нежелание свиданий. Ну что тут поделаешь?... Не осудил, и остался несудимым...

3. Спонтанность проявлений, простота и естественность. Соблюдение установленных ритуалов, традиций и церемоний, но отношение к ним с должным чувством юмора. Это не автоматический, а сознательный конформизм на уровне внешнего поведения.

Никогда Бах не раболепствовал перед «сильными мира сего». Биографы, скорее, подчеркивают: либо – вежливое и аккуратное уклонение от «дружбы и службы». Приносящей

зависимость. Либо, там где избежать контактов невозможно, общение на равных. Вспомним встречу Баха с королем Августом. По-видимому, простота и естественность в поведении, возможно, истолковываемая придворными как другая, «мужицкая», сермяжная, недалёкая, «простота», неизбежно находила положительный отклик даже в развращенных душах князей, курфюрстов и королей, привыкших к иному стилю общения с подчиненными. Простота Баха подкупала и обезоруживала. Вежливая и естественная простота. С соблюдением всегда и везде чувства собственного достоинства. Даже в просительных письмах, изложенных по тональности того времени в верноподданическом ключе, Бах остается на высоте своего положения – независимого Человека, знающего себе цену и, главное, осознающего, что он умеет делать то, что другие не умеют. Здесь он себя не обманывает. Там где принято поклониться – Бах, конечно же, делает поклон. Но там, где ему наступают на ногу (тяжбы с магистратами, например, в Мюльхаузене, в раннем возрасте, или, знаменитая ссора с ректором Эрнести в Лейпциге – уже в зрелом), Бах становится неколебим.

4. Деловая направленность. Такие люди обычно заняты не собой, а своей жизненной задачей. Обычно они соотносят свою деятельность с универсальными ценностями и склонны рассматривать ее под углом зрения вечности, а не текущего момента. Поэтому они все в какой-то степени философы.

Вот уж этот пункт – всецело про Баха! Философичность его музыки отмечали все, кому ни лень, – и это стало уже «общим местом». Но философичность эта была взращена не на пустом месте, не «выстрадана», а благодаря самодостаточной и уравновешенной натуре Мастера. Казалось, всю свою жизнь подчинил он служению Музыке – неважно, какой облик принимала она в его соображениях и понятиях – Бога ли, Вселенной (Космоса), просто гармонично обустроенного мира... Он работал – и в этом находил удовольствие и отдохновение. Дела земного мира проходили у Баха параллельным курсом, мало задевая его Творческую мастерскую. Там всегда стояли наготове Замыслы, ждала очередная кантата... Казалось, он не мог ждать даже вдохновения – для него это была бы непозволительная роскошь! Вдохновение придет!, – считал Мастер, – лишь стоит погрузиться в работу...

«Мне посчастливилось слушать великих стариков: пианистов Артура Рубинштейна и Владимира Горовица, скрипача Иегуди Менухина и многих других. Знаете, в чем был секрет их музыкального долголетия? Они умели удивляться, поэтому играли искренно и свежо. Искусство – это все-таки служение. Настоящий музыкант должен быть фанатом».

Гарри Гродберг

Ни один иной композитор и близко не приблизился к тому философскому музыкальному (звуковому!) пониманию Мира – и его же обоснованию и прославлению, как это сделал (и делал последовательно в течение всей своей достаточно долгой жизни!) Бах. Что бы ни происходило в мире вокруг него, Мир в его Творческой мастерской должен был оставаться именно таким, каким он его задумал. Он – Демидург. Возможно, он никогда не идентифицировал себя именно ТАКИМ Творцом, но то, что он последовательно делал – говорит именно об этом!

5. Позиция отстраненности по отношению ко многим событиям. Это помогает им относительно спокойно переносить неприятности и быть менее подверженными влияниям извне. Они нередко склонны к одиночеству. Автономия и независимость от окружения; устойчивость под воздействием фрустрирующих факторов.

Думается, что способность отстраняться от внешних событий и позволила Баху в весьма беспокойное (и для музыкального гения не самое благоприятное, надо добавить!) время суметь как «постоянно и мощно работающей машине» создавать свой Мир. На долю

Баха как человека выпало много невзгод, лишений, тягот и несправедливостей (как ска-зали бы сейчас), но ни разу мы не замечали затягивающихся пауз бездействия, апатии, художественных депрессий, когда все валится из рук – и ни о каком Творчестве человек даже не помышляет... Нужно сразу сказать: ни разу удары Судьбы не сломили Баха-творца, словно существующего отдельно от Баха-обывателя. Именно в своем творчестве, в создава-емом Мире-Космосе он был одинок – но одинок как творец, еще только вдыхающий жизнь в свой новый, пока еще не заселенный мир...

Большая семья, казалось бы, всецело противоречит понятию одиночества: два десятка детей – это не шутка! Но способность отстраняться, уходить в свой Космос и здесь помогала Баху: он был со всеми и один одновременно. Как, впрочем, и подобает Сильной личности; не в пустыню же ему идти за тишиной и покоем! Он не искал их во внешнем. Он умел лелеять их внутри себя, подчиняя это умение всецело Делу – движению к построению и завершению того, что наметил себе. Движению к своей цели. Мы не знаем, какой она представлялась Баху – эта цель, но то, что она была у него как «моргенштерн – утренняя звезда», тут уж никто спорить не посмеет...

б. Свежесть восприятия: нахождение каждый раз нового в уже известном.

Лично мне кажется, что этот пункт можно всецело отнести к баховскому представле-нию о музыке: он, как пишут многие музыковеды, не стремился изобретать новые формы, не был «новатором» или «разрушителем старого», не являл собой образ «музыкального революционера», а, скорее, находил новые грани и оттенки в уже известных и устоявшихся музыкальных формах и жанрах. Об этой особенности мы уже писали выше.

Бах в этом плане – чистой воды эволюционист. Развитие, а не взрыв. Новые черты известного – вместо полностью неизвестного. Никаких – «до основания, а затем...». Баху было достаточно выразить себя, не убирая со своего горизонта того, что наработали предки и современники. На уже готовой основе он создавал новое – и даже в этом сказал свое непо-вторимое слово. Это и есть свежесть восприятия!

Термин «партидность» как нельзя лучше демонстрирует нам особенность баховского «новаторства». Это, прежде всего, умение (и стремление! И желание!) вложить в старую форму столько нового содержания, что и сама форма уже не кажется старой. Каждая часть целого воспринимается у Баха как вполне самостоятельно существующая и функционирую-щая единица; её можно и слушать, и исполнять, и размышлять о ней ОТДЕЛЬНО. Но и целое, включающее эту единицу, не может без нее! Даже в таких гигантских и сложных компози-ционно формах, как кантаты и Страсти, а также в высокой Мессе Бах «партитен» настолько органично, насколько Кёльнский собор неполон без отдельных нефов, анфилад и пиляст-ров (он бы рассыпался без них или потерял очарование своего облика), но и отдельно они без него – законченные и любовно «оглаженные» рукой Мастера конструкции, однако не так хороши по отдельности, как в его составе.

Эта свежесть Баха всегда воспринимается (чаще всего – интуитивно) и слушателями, и исполнителями: он никогда не приедается, не наскучит, не надоест, так как всегда и везде обнаруживает новые, «свежие срезы», дарит неожиданные открытия там, где, казалось, уже все известно и многократно принято. В этом плане тезис «МАЛО БАХА!» становится не таким остро-актуальным, ибо – в каждом новом вслушивании и прочтении мы обнару-живаем (с восторгом и свежими эмоциями!) ранее неизведенное!

.....

Посмотрите, с какой тщательностью, с каким непостижимым изобретательством (если можно использовать этот термин к гениальной баховской музыке, словно рождающейся сама собою!) прописана Мастером (для примера) Ария для альты из Кантаты BWV 42! Душа ликует, следуя за всеми непредсказуемыми поворотами музыкальной ткани – бахов-

ской мысли, восхищаясь (одновременно!) эмоциональной насыщенностью, переполненная нежностью и светлой печалью, а, с другой стороны, рационально удивляясь этим невероятным баховским «находкам» и «техническим деталям». Ария – симметрична и трехчастна, и насколько хороши проникающие, казалось бы, в самые сокровенные уголки Души, два солирующих гобоя (с ниспадающими и повторяющимися, как лейтмотив, пассажами), настолько неожиданно, сочно и свежо звучит в средней части (вдруг!) виолончель. И весь оркестр мягко и деликатно поддерживает чудесный голосовой альт... Физически воспринимаешь подобную баховскую музыку, понимая, что она уносит Тебя в какие-то иные пределы – и, одновременно, не даешь себе никакого рационального отчета, погружаясь в волны нежности и светлой печали...

7. Предельные переживания, характеризующиеся ощущением исчезновения собственного Я. Чувство общности с человечеством в целом.

Не знаю точно, что подразумевал под этими критериями Маслоу. Равно как не знаем мы и переживаний самого Баха. Но мы можем сказать о переживаниях, выраженных его музыкой. И здесь должна вновь повториться уже избитая фраза о том, что в своей музыке Бах воплотил не столько свои, сколько общечеловеческие переживания – скорбь, радость, любовь, печаль, восторг, ликование, смятение и успокоение, в которых растворялось его собственное Я и появлялось чувство в «чистом виде».

Узнавание слушателем самого себя в баховской музыке – вот критерий ее правдивости и искренности. Открытие собственных переживаний через гениальное воплощение их же в музыке, «воссоздание» их музыкальными средствами (причем, гораздо сильнее, ярче, могущественнее, динамичнее, всеобъемлюще, нежели это возможно представить для одного отдельного человека его собственными средствами) – вот фундамент диалога баховского слушателя. Причем, не столько с самим автором, сколько – с самой собой!

8. Дружба с другими самоактуализирующимися людьми: узкий круг людей, отношения с которыми весьма глубокие. Отсутствие проявлений враждебности в межличностном взаимодействии.

Как известно, Бах ни с кем из сотоварищей по композиторскому ремеслу, не конфликтовал. Это особенно удивительно с нашей сегодняшней колокольни, когда примеры самых ярких и безобразных свар, ссор и взаимных обвинений как раз пышным цветом цветут в сфере культуры и искусства. В круг его близких друзей входили такие же талантливые музыканты и служители иных муз, и, что особо важно отметить, такие же оптимистически и креативно настроенные на бытие личности (А. Гассе, Г.Ф.Телеманн, И.Д.Зеленка, Э. Ноймейстер, Генрици-Пикандер, И.М.Геснер, И. Маттезон, И. Вальтер, И.Г.Рейхе, И.Л.Кребс и др.). По-видимому, Бах ценил в людях, прежде всего, творческую жилку. Для него человек, сочиняющий музыку (или стихи) уже сам по себе заслуживал уважения. И доверия. Был «своим».

Равно как не принимал Бах тех людей, за пышным и витиеватым фасадом которых не было ничего, кроме чванства или обыкновенной пустой бестолковости. Истории известны стычки и столкновения Баха с незадачливыми исполнителями («свиньями фаготистами»), а, особо, с чиновниками, чьим главным и единственным достоинством было занимаемое кресло. Однако, представляется, что Судьба гораздо чаще, чем количество известных нам подобных историй, преподносила Баху возможность пойти на конфликты. Но Бах старался уходить от них, избегать, иначе мы бы знали этих примеров несравненно больше.

Примечательна дружба Баха с русским послом графом Кайзерлингом. Люди разных сословий и «уровня жизни», как бы сейчас сказали, находили друг в друге, по-видимому, нечто такое, что позволяло им общаться искренне и на равных. Примечательно в этой дружбе и то, что, заказав Баху знаменитые вариации (впрочем, заказывал-то граф вряд ли что-то

конкретное!) в шуточной форме, по легенде, «от бессонницы», Кайзерлинг и получил ответ весьма шуточный, т.к. «Гольдберг-вариации», без сомнения, написаны как легкие, светлые, создающие состояние «тихого и радостного утешения» пьесы.

9. Демократичность в отношениях. Готовность учиться у других.

Устойчивые внутренние моральные нормы. Остро чувствуют добро и зло: ориентированы на цели, а средства всегда им подчиняются.

Известно простое и доброжелательное, или, как пишут биографы, «ровное» отношение Баха абсолютно ко всем, кто оказывался рядом с ним. Даже бесталанные учащиеся-певчие Томасшутле испытали на себе заботу и попечительство многоуважаемого кантора. Особенно нужно отметить участливое отношение Баха к своим ученикам. То есть – почти профессиональным музыкантам. Бах воспринимал их как сердечных друзей, о чем многочисленные выпестованные им неопиты свидетельствовали впоследствии и тщательно берегли, как драгоценность, память о своем Наставнике. Уча других всю свою долгую жизнь (как мастер полифонии и композиторского искусства), Бах никогда не пренебрегал возможностями учиться у других. Об этом говорят его многочисленные обработки композиций других композиторов. Ни у одного другого современника Баха – собрата по сочинительскому цеху не отмечено такого рвения и благородного желания, во-первых, переписывать «чужое» для оттачивания своего мастерства, а, во-вторых, переложения и переосмысления музыкальных находок других композиторов. Известно множество гениальных баховских переработок сочинений А. Вивальди, А. Марчелло, Г. Штёльцеля, А. Рейнкена и прочих.

В баховских «пародиях» – то есть подражаниях в истинно хорошем значении этого слова!, – всегда виден элемент его ученичества: брать самое отличное, что создано другими – и по своему переосмыслить! Таковы, например, его Ария с вариациями в итальянской манере (BWV 989), чудесная светская «мини-опера» – Кантата BWV 209 «Non sa che sia dolore», а среди органных сочинений – некоторые произведения-подражания стилю Д. Букстехуде и, среди поздних контрапунктов – Г. Щюцу. Известная клавирная «Французская увертюра» (сюита во французском стиле, BWV 831) даже не шибко искушенному слушателю ярко напомнит о «манере письма» клавесиниста Франсуа Куперена, произведения которого Бах, без сомнения, хорошо знал и «одобрял» (одно из которых включив, например, в сборник «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»).

А как же моральные нормы?, – скажет иной читатель. Брать и переделывать чужое? Разве это хорошо? Но, во-первых, Бах не выдавал эти сочинения за свои, а, во-вторых, в то далекое время про авторское право думали еще весьма мало, и было вполне распространено обыкновение «улучшать» и «переделывать» любую понравившуюся музыку. Даже в учебных целях. В случае Баха, скорее, работал принцип – «отличная музыка должна жить!» И Бах давал нередко ей, чужой музыке, вторую жизнь. Классическим примером могут служить его переложения для органа скрипичных концертов А. Вивальди (BWV 594 и 596).

Собственно, Музыка всегда была для Баха единственной Истиной и Целью. В этом понимании нужно оставаться, рассматривая все его подражания и обработки. Этой цели он подчинил всю свою жизнь, рассматривая как несомненное Добро всё, что касалось хорошей музыки. И тут все средства были ему пригодны: достаточно вспомнить даже простые «анекдоты» о том, что приходилось ему преодолевать на пути к Музыке – от ложной (но – нет дыма без огня!) версии «списывания» нот ночами еще ребенком в доме старшего брата до верных историй спонтанных и трудных поездок туда (хоть в Любек, хоть в Гамбург), где можно было бы у кого и чему «поучиться»! Так, собственно узнали о молодом Бахе и Букстехуде, и Рейнкен, а он – о них!

Зло – всё, что мешает, противоречит, вредит Музыке. Так, очевидно, считал Бах. И подчинял этому пониманию свои жизненные принципы. Одаренные музыкально властитель-

ные особы (герцог Иоганн Эрнст, король Фридрих II Август) находили в лице Баха (если считали нужным, конечно) понимающего и доброго друга, без сомнения, именно и прежде всего потому, что сами могли служить во славу Музыке.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.