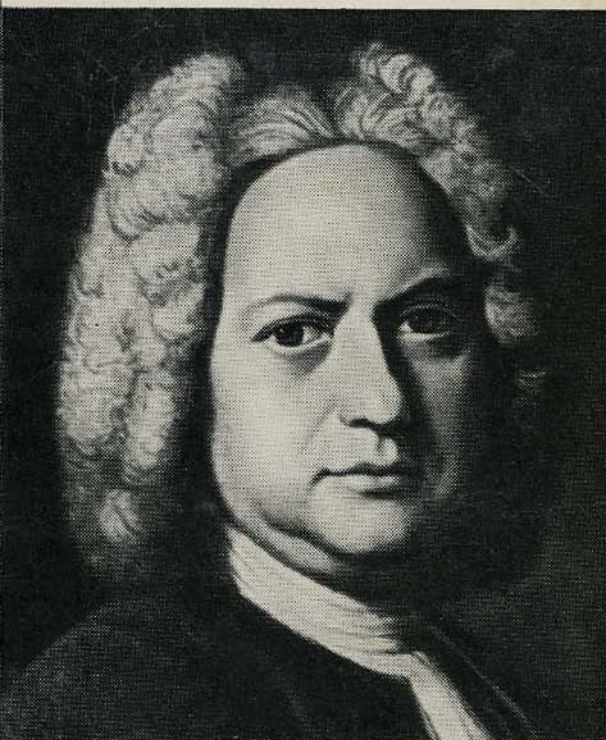
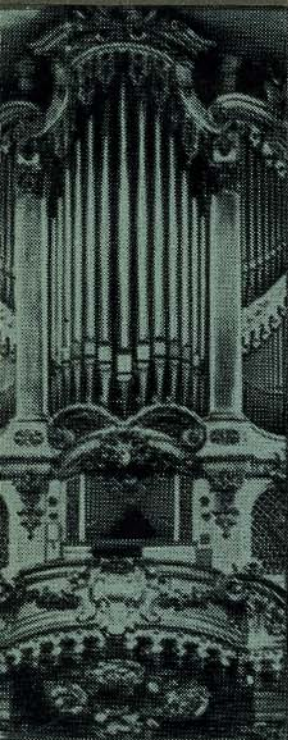
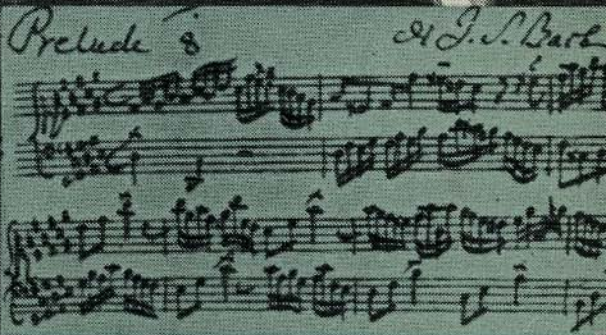


Б А Х



С. Морозов



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ЖИЗНЬ
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

ОСНОВАНА
В 1933 ГОДУ
М. ГОРЬКИМ



ВЫПУСК 16

W(557)

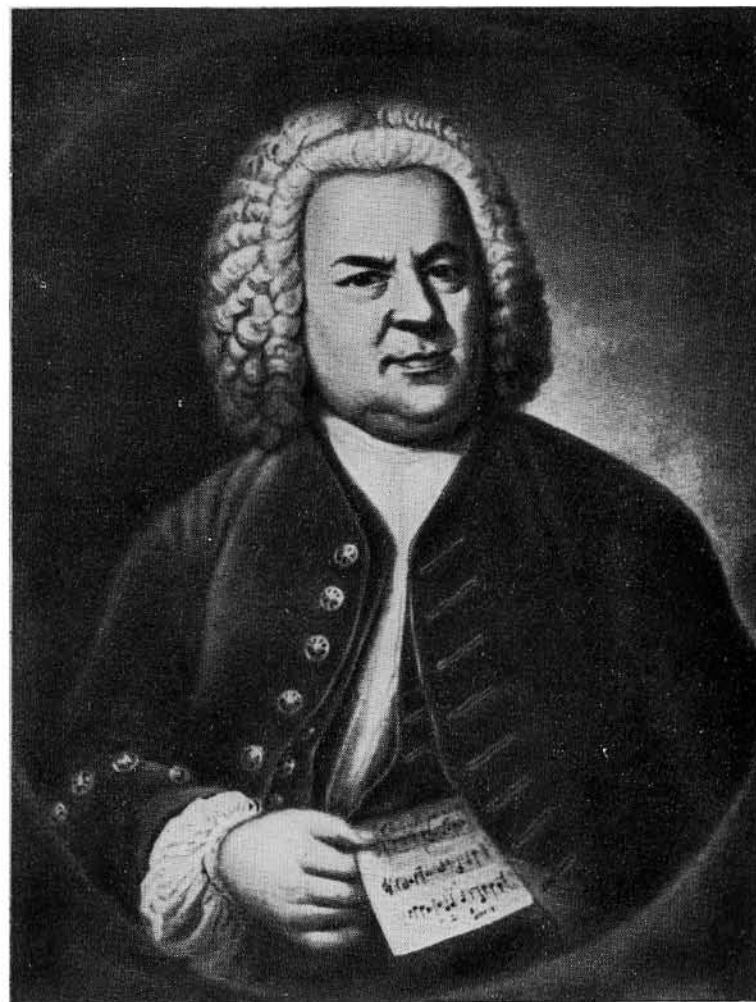
С. Морозов

Б А Х

МОСКВА
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

1975

78H
M80



М 70302—352—322—75
078(02)—75

© Издательство «Молодая гвардия», 1975 г.

Joh. Seb. Bach

**I. НАСЛЕДНИК
МУЗЫКАНТСКОГО
РОДА**



**ДЕТСТВО.
ШКОЛЬНЫЕ
ГОДЫ**

В семье ждали ребенка. Суетились родственницы в накрахмаленных чепцах и фартуках, грелась вода на очаге, были наготове газы и кувшины. Маленьких, семилетнюю Саломею и трехлетнего Якоба, отправили к родственникам.

Если появится на свет мальчик, что ж, одним музыкантом будет больше: мальчики в роду непременно пополняли этот цех. Впрочем, на все воля божья. Четырех младенцев потерял уже Амвросий Бах. Его жена Элизабет рождает восьмой раз. Муж нервно приглаживает усы, надевает овечью безрукавку, зовет старшего сына Христофа и выходит с ним во двор, осторожно прикрывая за собой дверь.

Кончается март, набухают почки на деревьях в саду возле дома. Амвросий идет в беседку и принимается строгать доску — сколько дней уже он мастерит футляр для скрипки старшему сыну.

Иоганну Амвросию Баху, эйзенахскому музыканту, сорок лет. Он коренаст, с лицом крестьянина, нетороплив в движениях, даже степенен. Всего лишь три-четыре года назад он поселился в Эйзенахе, переехав сюда из Эрфурта. По обычаям Бахов его заместил в Эрфурте родственник-музыкант. Дело свое Иоганн Амвросий справляет с достоинством, держит себя самостоятельно, без подбострастия к власти имущим. Городского музыканта *Stadtptfeifer*'а часто называют даже *Kunstptfeifer*'ом, музыкантом-солистом.

Нож идет сегодня неровно. Амвросий откладывает его, еще, еще раз приглаживает усы, они у него кустятся над углами губ, а под самым носом растут плохо...

Много ли, мало ли прошло времени, наконец раскрылась дверь, и на крыльцо высунулась голова в белом чепце.

— Сын! — услышал Амвросий веселое слово. И, хлопав по плечу своего первенца, деля с ним радость, он отправился уверенной, чуть тяжеловатой походкой в дом. На пороге они слышали крик новорожденного.

Так, может быть, прошел этот день в семье Амвросия Баха. Никаких свидетельств об обстоятельствах рождения будущего великого музыканта не сохранилось. Только в магистратско-церковной книге записано, что по старому летосчислению 21 марта 1685 года (по новому же, грегорианскому, которое будет введено в Германии несколько лет спустя, — 31 марта) появился на свет сын у городского музыканта Амвросиуса Баха и его жены Элизабет, урожденной Леммерхирт, нареченный Иоганном Себастьяном.

Дом этот сохранился в Эйзенахе. В начале нашего века он превращен в Дом-музей И. С. Баха. Тысячи и

тысячи пилигримов и туристов со всей Германии и разных стран мира приезжают в Тюрингию и посещают этот двухэтажный домик, хранящий обаяние своего времени. Медный колокольчик, задетый открываемой входной дверью, своим настороженным звоном призывает к тишине и вниманию. В доме хранится редкая коллекция музыкальных инструментов времен Баха.

Достаток городского музыканта Амвросия был скромным. И в ожидании увеличения семейства в 1684 году он вынужден был обратиться в магистрат Эйзенаха с прошением о вспомоществовании, ибо концы с концами в семейных расходах не сводились, а по случаю кончины высокоархивной особы дворяне и бюргеры на время отложили намечавшиеся было свадьбы, прекратили увеселения, так что доходы штадтпфейфера вовсе уменьшились. Амвросий подумывал даже о возвращении в Эрфурт. Магистрат не отпустил музыканта, приобретшего за небольшой срок почтенную репутацию в городе. Иоганн Амвросий был мастером на все руки. Он служил своим ремеслом скрипача и чембалиста духовной музыке, безупречно справлял свое дело и в дни городских торжеств, на свадьбах и других семейных праздниках у горожан. Ко времени рождения Себастьяна Амвросий, поддержанный городским советом, уже твердо решил не покидать Эйзенаха.

Спустя два дня после рождения младенца крестили в церкви св. Георга близ Рыночной площади. Крестными отцами значатся в записи лесник Иоганн Георг Кох и давний приятель Амвросия музыкант из города Готы, Себастьян Нагель, чьим тезкой и стал новый наследник Баха.

Мало что известно о годах раннего детства Себастьяна. По словам одного из первых биографов Баха, его отец был человеком «внутренне самостоятельным», в доме соблюдались добрые обычаи лютеранской семьи. Амвросий «рано подметил большое музыкальное дарование сына и принял зависевшие от него меры к развитию их». Обучение сыновей музыке с малолетства было в обычаях семей музыкантов. Почтенный Иоганн Амвросий не оставлял отцовским вниманием и старших братьев Себастьяна. Он сначала сам давал им познания игры на скрипке и — сколько мог — на клавесине. Как заведено было в семьях мастеров, первенцам отдавалось предпочтение. Себастьяну и года еще не исполнилось, а старший, Иоганн Хри-

стоф, подготовленный отцом, ездил в Эрфурт на уроки к знаменитому во всей Германии органисту и композитору Иоганну Пахельбелю; в 1690 году девятнадцатилетний Христоф занял уже самостоятельное место церковного органиста в другом, довольно крупном по тем временам городе Ордруфе.

Семилетнего Себастьяна в 1693 году отдают в эйзенахскую городскую школу. И пока он переходит из класса в класс — из сексты в квинту, из квинты в кварту, — уделим две-три страницы книги рассказу о музыкальном роде Бахов. Род этот ярок, интересен и едва ли не единственный в истории германской музыки: о поколениях музыкантов Бахов написаны целые книги, завершаемые жизнеописанием Иоганна Себастьяна и его сыновей.

Называют музыкантский род Баха плебейским. Много ли аристократических дворянских фамилий могли назвать столько талантов, сколько их было в баховском роду, глубоко вросшем в народную почву Тюрингии? Сам Иоганн Себастьян Бах с достоинством нес честь своей фамилии и уже в зрелые годы собственноручно вписал в заведенную для того тетрадь, названную «Происхождение музыкальной семьи Бахов», только ему известных больше пятидесяти предков и сверстников, связанных с музыкантским ремеслом. В городах Тюрингии, где были свиты первые гнезда этого рода, доброе столетие имя Бахов служило нарицательным: Бах — пренебреженно обозначало музыканта.

В роду были странствующие шпильманы, подобно цыганам они кочевали от города к городу, были музыканты-любители — гудошники и оседлые искусные мастера — церковные органисты и городские музыканты, подобные отцу Себастьяна. Были сочинители музыки и виртуозы исполнители. Не заслони Себастьян своим гением род, в историю немецкой музыки вошло бы несколько достойных Бахов.

Родоначальник фамилии Витус, или Фейт Бах, немец из Тюрингии, переселился было в Венгрию. Но не прижился там: из-за начавшихся гонений протестантов в XVI веке верный лютеранин, по ремеслу булочник, возвратился на родную землю. По преданию, предок рода не расставался с каким-то гитарообразным инструментом наподобие цитры. Даже на мельнице, ожидая, когда будет измолото зерно, булочник-музыкант наигрывал народные песни и танцевальные мотивы.

Фейт умер в 1619 году и оставил двух взрослых сыновей. Второго его сын, Ганс Бах, по преданию, веселого нрава и способный в игре на скрипке, станет прадедом Иоганна Себастьяна. Отец отдал его в обучение родственнику-музыканту. Однако этого неверного ремесла было мало, и, женившись, Ганс вступил в цех мастеровых-ткачей. Но музыки он не оставлял; скрипача зывали в разные городки Тюрингии то родственники, то приятельские семьи, он умел и потешать, и увеселять, искусно исполнял народные песни и танцы.

Впрочем, оба сына недолго пережили отца. Землю Тюрингии охватила война, жестокая, разорительная, губительная, прозванная впоследствии Тридцатилетней. Уже спустя четыре года после смерти Фейта тюрингские земли наполняются войсками. Всюду грабежи и насилия. Выжигаются целые селения. Мужчин забирают в солдаты, бедствующие семьи спасаются в лесах или бегут в большие города. Не прошло и трех лет военных бедствий, как страну настигла чума. Погибают оба сына Фейта, а впоследствии еще немало Бахов. Спустя девять лет после первой эпидемии разоренную землю снова поражает чума. Из девяти сыновей Ганса в эти тяжкие времена выживут только трое. Прирожденные музыканты, они вскормят, наделят знаниями своего искусства семерых сыновей.

Древо Бахов, опаленное пожарами войны, останется несокрушимым. Крона его разрастется, десятки одаренных потомков Фейта Баха — внуков и внучек, правнуков и правнучек — продолжат этот род. Большинство Бахов останется в Тюрингии, кое-кто пустит корни в других немецких землях. Но ни один Бах-музыкант не покинет пределов Германии.

Младшие сыны Христофа, среднего из наследников Ганса, появились на свет за три года до окончания Тридцатилетней войны — в 1645 году. Их звали Иоганн Христоф и Иоганн Амвросий.

Христоф и Амвросий были близнецами. Поразительное сходство оставалось и в зрелые годы, оно столь удивляло всех, что первый биограф Себастьяна Баха, Иоганн Николаи Форкель, в своей книге, вышедшей в 1802 году в Лейпциге, историю жизни великого композитора даже начинает с молвы о сходстве его отца и дяди. На семейных сборищах охочие до шутки Бахи уверяли, что взрослых братьев-близнецов даже их жены различали по

платью. То-то было смеху. Может быть, и усы свои, не очень красивые, Амвросий отпустил, чтобы его не путали с братом Христофом, тоже проживавшим в Эйзенахе! Были схожи у братьев голоса, повадки, нрав, вкусы, музыкальные способности, манера исполнения мелодий на скрипке и клавикорде.

Самыми талантливыми Бахами этого поколения справедливо считаются двоюродные братья Амвросия и Христофа, сыновья Генриха.

Скрипач Генрих был известным во второй половине XVII века композитором, теоретически образованным музыкантом, незаурядной натуры художником. Его же сыновья вошли в историю рода выдающимися композиторами уже после Тридцатилетней войны. Это были Иоганн Михаэль (1648—1694) и Иоганн Христоф (1642—1703).

Не будь Иоганна Себастьяна, двоюродный его дядя Иоганн Христоф остался бы высшим представителем баховского рода. Произведения этого Баха, дошедшие до нас, смелые и опережают век. Талантливым музыкантом и сочинителем был Иоганн Михаэль. Еще в детстве Себастьян узнает музыку своих дядей. А имя Иоганна Михаэля войдет в жизнь Себастьяна не только именем дяди-музыканта: дочери Михаэля суждено будет стать женой великого Баха. Так сплетутся ветви баховского рода и в творчестве и в жизни Себастьяна.

Тюрингия, родина Бахов, — сердцевина Германии. Именно эта немецкая земля дала стране богослова и одного из руководителей реформации, Мартина Лютера. После Крестьянской войны против феодалов Лютер — современник и почти сверстник вождя этого революционного народного движения Томаса Мюнцера, — отражая глубочайшие социальные противоречия эпохи и идеи народного движения, восстал со своими приверженцами против окостеневших латинских католических догм и ритуалов. Революционно для той эпохи Мартин Лютер ввел в церковь богослужебные ритуалы, основанные преимущественно на проповедях по Евангелию и на общинном молитвенном пении.

Лютер выступил и мейстерзингером; издревле бытовавшие в светской народной песне мотивы и мелодии он ввел в церковные песнопения. Переводчик Библии на немецкий язык, Лютер был и одним из творцов протестантского хорала; он брал размеренную прозаическую речь и,

деля ее на строфы, создавал сообща с соратниками по Реформации доступную народу форму песнопений.

Сам Лютер сочинил якобы только один хорал: «Ein feste Burg ist unser Gott» («Господь — твердыня наша»). В своем анализе народных творений, вызванных Реформацией, Фридрих Энгельс назвал Лютеров хорал, «проникнутый уверенностью в победе», «Марсельезой XVI века». Настолько воинственный, непоколебимый дух пронизывал это программное произведение Мартина Лютера, как и некоторые другие хоралы эпохи Реформации.

Феодалы отстаивали католицизм, их чиновничество и часть зарождавшегося бюргерства, служа феодализму, подавляли движение Реформации, захватившее народные массы. Введение в церковный обиход немецкого языка и новых форм духовной музыки в эту пору представляли опасность для правящего класса феодальной Германии. Религиозные преследования, объясняемые в конечном счете классовой борьбой, привели к опустошительной войне. Тюрингия, родина Лютера, пострадала больше всего, ибо здесь Реформация прочнее была связана с крестьянством, ремесленным людом и малосостоятельным бюргерством.

Фейт Бах, покинувший Венгрию из-за насильственных действий контрреформации, попал со своими родичами из огня да в полымя. Однако всеобщее огрубление нравов, даже одичание, будто и не коснулось рода Фейта. Сторонники протестантизма, Бахи — их жилища и имущество, сама жизнь их — не были охраняемы законом. Выжил крепкий музыкантский род. Поколение Амвросия, его братьев и двоюродных братьев познало уже последствия Тридцатилетней войны, формально закончившейся в 1648 году. Печальную картину тогда являла собой обнищавшая и разграбленная Германия. Произвол чинили мелкие владетели земель и их придворная челядь. Еще и в первой половине XVIII века народ испытывал на себе пагубные последствия Тридцатилетней войны.

Если все же Германия, отброшенная бедствиями назад и отставшая в своем развитии от других стран Европы, пользуясь словами Ромена Роллана из его книги «Музыканты прошлых дней», «сохранила веры и энергии», то эти сокровища сохранялись прежде всего в фамильных сообществах простонародья, подобных баховскому роду. В таких семьях проявили себя «простые и героические характеры». В музыке же, порожденной Ре-

формацией, как близком народу искусстве, сохранена была от умерщвления народная мысль, мудрость.

История немецкой музыки этой эпохи знает несколько композиторов высокого дарования. Это Генрих Шюд, в страшные годы военных бедствий сохранивший народные начала в духовной музыке; в тяжкую годину он вглядывался в сокровища и итальянской музыки, черпая оттуда опыт концертного стиля, и в традиционную немецкую музыку, которую он почитал превыше всего. Шюдем были сочинены первая немецкая опера и первый немецкий балет. Позже развернулись таланты Пахельбеля, Рейнкена, Букстехуде, Цахау, Кунау, чьи имена еще встретит читатель в повествовании о жизни Себастьяна Баха.

В раздробленной феодальной Германии известность отечественных композиторов редко выходила за пределы княжеств и герцогств. Такая обстановка сохранялась и в конце XVII — начале XVIII века, когда в глубине Тюрингии рос маленький Себастьян Бах, получая первые уроки на скрипке и клавикордах у своего отца.

Весной, а именно в мае, 1694 года семью Амвросия постигло горе: умерла жена, мать, заботливая хозяйка дома Элизабет, оставив четверых детей, из которых только старший уже зарабатывал свой хлеб и служил органистом в Ордруфе.

Амвросий поспешил снова жениться. Но беда не приходит одна. В феврале будущего, 1695 года семье нанесен был судьбой новый удар: скончался сам Иоганн Амвросий. Трое детей остались на руках мачехи, еще и не успевшей заменить им мать. Она попросила вспомоществования у магистрата. Но могла ли наладиться жизнь вдовы с неродными детьми?

Обычай рода обязал взять на себя обязанности кормильца и наставника братьев старшего, двадцатичетырехлетнего (всего-то!), незадолго до того женившегося Иоганна Христофа. Достойное рода Бахов деяние! Иоганн Якоб и Иоганн Себастьян к лету 1696 года были уже в Ордруфе, а в июле их имена занесли в списки учеников гимназии.

Немного известно о годах Себастьяна в Ордруфе: он с братом поступил в гимназию, которая была на хорошем счету в Тюрингии. Обучение и воспитание в школе велось по опыту и учению великого чешского гуманиста, философа и педагога Яна Амоса Коменского. Он умер за

четверть века до того, как его идеи начали входить в жизнь. Коменский, основоположник дидактики,ставлял педагогов и воспитателей: на уроках при передаче знаний касаться нужно первоначально не столько чувств, что, впрочем, тоже обогащает учащихся, а обращаться к мышлению, к корням сознания и, питая их, возбуждать чувства, что вместе с мышлением укрепит знания в памяти. Не здесь ли, в классах ордруфской гимназии, у мальчика-музыканта в зачатке на равных стали жить и получили впоследствии совместное развитие интеллект и чувство, гармоническое слияние которых в творчестве Баха редко ценилось современниками, но с поразительной полнотой оценено в нашем XX веке?

В гимназии основательно проходили латинский язык, читали в подлиннике римских ораторов и писателей; в старших классах проводились даже маленькие диспуты. Строго обучали письму. Себастьян был склонен к усидчивой и упрямой работе. Музыкантом он был уже подготовленным; старший брат — наставник проявил себя строгим учителем младших. Так что в сочетании со школьными уроками музыки, а там занимались ею пять часов в неделю, Себастьян, как видим, получил хорошую подготовку в своем семейном ремесле. Упомянем к слову, что еще в Эйзенахе он участвовал в бродячем хоре для «фигурального пения»: в праздничные дни школьные певчие ходили по домам горожан и в предместьях, распевали мотеты — так назывались несложные кантаты. Этот хор возник в эйзенахской школе будто бы в 1600 году, а бродили школьники-певчие в тех же местах, где хаживал когда-то юный Лютер.

В жизнеописаниях Баха, даже кратких, едва ли уже не вошло в обычай недобрым словом упоминать о попечителе братьев Иоганне Христофе как педанте-наставнике. Он прослыл недалеким церковным органистом, исполнявшим из месяца в месяц, из года в год в ордруфской кирке одни и те же прелюдии и хоральные мелодии. Даже за органом видится он сидящим чопорно, опасаясь прибавить к музыке лишний форшлаг или какую-либо украшающую мелодию фигуру. Да, Христоф не принадлежал к создателям музыки или виртуозам. Но, три года проучившись у знаменитого Пахельбеля, он, конечно же, знал толк в ремесле и знал музыкальную литературу. Биограф Иоганна Себастьяна Форкель со слов современников писал, что у Христофа был том нот с про-

изведениями знаменитых в ту пору авторов. «Под руководством брата, — сообщает Форкель о Себастьяне, — он приобрел основные навыки игры на клавире (запомним: отец обучал скрипичной игре! — С. М.). Любовь и склонность к музыке исключительно проявлялись в маленьком Себастьяне уже в младенческие годы. Музыкальные пьесы, которые предлагал ему для исполнения брат, он изучил в совершенстве в короткое время». Жадная любознательность мальчика могла пугать Христофа. В свои двадцать пять лет тот знал уже из опыта Бахов, как опасно искушать церковное начальство новшествами в музыке. Себастьян тянет к великой музыке, повседневная же церковная служба — это ремесло, угодное магистратам и консисториям.

Тень на старшего брата бросает рассказываемая во всех биографиях Себастьяна такая история. Будто бы жажда музыкальных познаний толкнула Себастьяна на невинный обман, как пишет Форкель. Редчайшая для того времени тетрадь с нотами произведений Пахельбеля и других знаменитых композиторов хранилась Иоганном Христофом в шкафу за решетчатой запирающейся дверцей. Строго-настрою было запрещено младшим играть эти пьесы — кто знает, куда поведет такое увлечение!

Маленький Бах упрям. Он попробовал: если просунуть сквозь решетку руку, то, свернув тетрадь в трубку, можно вытащить ее из шкафа. Дождавшись лунной ночи — о том, чтобы зажечь свечу, и думать нельзя было! — он вытащил тетрадь. И, как гласит предание, стал страшица за страницей переписывать композиции, влекущие своей тайной. Спустя шесть месяцев с таким трудом добытое сокровище было переписано маленьким музыкантом. Христоф раскрыл обман ослушавшегося Себастьяна и безжалостно отобрал рукопись...

Соответствует ли истине эта семейная история? Нужно было быть очень доброжелательной к маленькому музыканту самой луне, чтобы в течение целого полугодия в дни полного своего свечения разгонять облака и часами прилежно освещать комнаты Себастьяна, может быть, приостанавливая для того даже свой ход на небосклоне! Предание малодостоверно, но его нельзя обойти в книге о Бахе: это лишь одна из множества историй, долгое время заменявших подлинные факты из жизни композитора, удостоверенные документами и свидетельствами современников.

Иоганн Христоф добросовестно обучал младшего брата технике игры на клавесине, отрывая эти часы от служебных обязанностей и семейных хлопот.

Себастьян поощряли за старательность учителя ордуфской школы. Слава богу, он уже дошел до выпускного класса — примы. Знакомый Христофу кантор Элиас Герда хвалит дискант Себастьяна и сулит ему успех. Обстоятельства складываются удачно. Товарищ Себастьяна Баха по классу Георг Эрдман, тоже дискантист, приходит к земляком кантору, оба они из города Лейне. Когда занятия закончились, кантор Герда рекомендовал Эрדмана, а вместе с ним и Себастьяна в Люнебург. Там при кирке св. Михаэля давно существует лицей, славящийся постановкой образования в старших классах по широкой программе, включая серьезное обучение музыке.

Себастьян рад был освободить брата от опеки. В марте 1700 года он с Эрдманом отправился в новый город, где они и были приняты стипендиатами в лицей.

Бах и Эрдман зачислены в хор, в группу голосов soprano. При полном пансионе им была положена хорошая плата за участие в хоре. Только альтист да тенор получали больше. Школа св. Михаэля была известна в Германии еще своей музыкальной библиотекой. В ее нескольких мрачных помещениях на полках хранились нотопечатные и переписанные сборники произведений немецких и итальянских музыкантов. За дубовым столом сводчатой библиотеки всегда сидел за перепиской нот кто-нибудь из приезжих канторов, органистов и капельмейстеров.

Сюда зачастил и Себастьян. Он обладал поразительной способностью слышать музыку «внутренним слухом». Партитуры и «голоса» были для него звучащей музыкой.

В Люнебурге жил органист и композитор Георг Бём. Сорокалетний музыкант был в расцвете сил. Известно, что на формирование музыкального мирознания юного певца, скрипача и клавесиниста он оказал заметное влияние, хотя нет данных о том, что Себастьян брал у Бёма уроки. В органических произведениях Баха это влияние установлено. Бём служил органистом не в церкви св. Михаэля. Но Себастьян с товарищами, конечно, слушал игру талантливого мастера. В юности Бём получил образование в Вене, был осведомлен в творчестве выдающихся композиторов Италии; до переезда в 1698 году в Люнебург лет пять жил в Гамбурге, а этот большой город,

не входивший ни в одно из княжеств, считался свободным и слыл счастливым пристанищем для музыкантов. Здесь господствовала северогерманская школа музыки, возглавляемая знаменитым старым органистом Рейнкеном. Но сказывались и влияния, идущие из Франции. Бёму в Люнебурге были близки веяния гамбургского искусства. Верный традициям немецкой музыки, он писал пьесы для клавира, слыл искусным сочинителем и исполнителем органичных фуг с прелюдиями и хоральных прелюдий. Очевидно, под влиянием Бёма Себастьян уже в Люнебурге делает попытки сочинения первых своих органичных пьес.

Бём мог много интересного рассказать своему юному почитателю о Гамбурге. Себастьян побывал в этом городе не раз. По нынешним мерам расстояния до Гамбурга от Люнебурга сорок километров. Маленькие путешествия, как передает семейная хроника, Себастьян совершал пешком. Возможно. В Гамбурге же он останавливался у родственников, так что путешествия обходились недорого.

Себастьян слушал там знаменитую оперную труппу, первую тогда в Германии. Опера была в расцвете, руководимая молодым, не достигшим еще и тридцати лет, композитором Рейнхардом Кейзером. Он сочинял оперы в итало-французской манере на мифологические сюжеты. Лишь несколько позже Кейзер приблизил оперу к традициям немецкой музыки, взяв жанровые сюжеты, близкие народной жизни. Будучи очень способным мелодистом, Кейзер одним из первых в Германии композиторов ввел в оперу речитатив.

Можно представить, с каким интересом юный музыкант из провинции всматривался в сцену с декорациями, вслушивался в оперное представление с участием профессиональных артистов и, что было ново, с участием певца. Даже в княжеских капеллах в те годы редко-редко звучали женские голоса. Ни слова не дошло до нас о впечатлениях люнебургского лицеиста от оперы. Однако Ромен Роллан доказал влияние Кейзера на музыкальную речь Баха. Вместе с тем последующая творческая жизнь Иоганна Себастьяна позволяет сказать, что опера, в частности гамбургская, как музыкальный жанр, не увлекла его ни в юности, ни в последующие годы. Путь Кейзера был далек от пути, избранного Бахом.

Коснувшись же имени Кейзера, отметим, что его опера немалое влияние оказала на сверстника Баха — Ге-

орга Генделя. Слава Кейзера возрастала; разносторонне образованный музыкант прожил в Гамбурге до самой смерти, он скончался в 1739 году. За несколько лет до того он побывал в России и даже занимался переложением для оркестровых инструментов мотивов русских песен.

Что же самое важное вывез из Гамбурга Себастьян? Впечатление, полученное от игры знаменитого органиста, импровизатора и композитора Адама Рейнкена. Старый органист церкви св. Катарины потряс своей игрой. Строгой и вместе с тем поэтически-импровизационной. Своды собора то наполнялись безмерной мощью звуков, то легчайшими звуковыми узорами песни-исповеди. Себастьян, конечно, не смел и подойти к этому мастеру, когда тот после службы спускался с хоров и, держась величаво, покидал храм, — на плечах его воистину держались традиции органного искусства Северной Германии, ведущего начало свое от ранней поры XVII века.

Посещал ли Себастьян Гамбург в одиночку или с товарищами по люнебургской школе, неизвестно. Но ради того, чтобы послушать Рейнкена, он готов был еще и еще раз побывать в этом «великом городе», как называли тогда Гамбург. С каким нетерпением по возвращении садился он за орган, если Георг Бём разрешал ему это в свободный от службы час в церкви св. Иоанна.

Окончив в 1703 году обучение в лицее, Бах уже был сочтен искусным скрипачом и клавесинистом, благодаря же изучению рукописей и сборников в музыкальной библиотеке он знал итальянцев — Палестрину, Габриелей, Монтеверди и немцев — от Шейдта и Шюца, ученика А. Габриели, от Хакслера и Франка до современных ему композиторов Германии. Никак нельзя счесть Себастьяна самоучкой, каким его представляли некоторые биографы. Георг Бём своим примером помог собраться воле Себастьяна, а игра Рейнкена придала целеустремленность его художническим порывам.

Что же случилось с певческими способностями стипендиата школы Михаэля? Случился казус в час пения в хоре. Из гортани прилежного и ценимого дискангиста вырвался звук в неположенном регистре. Растерянный Себастьян сомкнул губы. Мутация голоса повзрослевшего юнца, увы, лишила его вокального дара. Но Бах остался стипендиатом — теперь уже как скрипач школьной капеллы.

Еще об одной поездке из Люнебурга нужно упомянуть.

В Целле, резиденцию герцога Брауншвейгского. Женившись на гугенотке, герцог Вильгельм окружил себя исключительно французскими приближенными и завел капеллу, исполнявшую преимущественно, а может быть, только французскую музыку. Из Лüneбурга попасть в Целле было непросто, потому что путь туда вел через дикие еще леса. Может быть, доброжелатель Бём помог Себастьяну в такой поездке. Бах побывал в Целле, слышал аллегорическую музыку, сюиты, музыку на воздухе — пленэрную, по версальскому образцу. Могла здесь звучать и клавишинная музыка в стиле сорокалетнего тогда французского виртуоза Луи Маршана, чье имя еще встретится в этой книге, и пасторали парижанина Клерамбо. Не под влиянием ли этой поездки Себастьян переписшет в Лüneбурге для своего собрания пьесы французских сочинителей?

Обучение в школе св. Михаэля Бах заканчивает весной 1703 года. Кто-то из лицейстов стремится в университет. Георг Эрдман подумывает о служебной карьере юриста. Какое же будущее изберет Себастьян? В литературе не раз высказывалось сожаление, что для малоимущего выпускника школы была закрыта дорога к университетскому образованию. Возможно, это так, но нет решительно никаких указаний на то, что восемнадцатилетний музыкант выражал желание идти в университет. Богословский факультет не притягивал его к себе, потому что ни пастором, ни ученым Бах себя не видел. Будущие музыканты шли обычно на юридические факультеты немецких университетов, получая там общее гуманитарное образование. Но Бах уже знал свое призвание. Кровь потомственного шпильмана звала к жизненной музыкальной практике.

Расставание с Лüneбургом было быстрым. В начале апреля 1703 года Себастьян оказался уже на службе скрипачом маленькой капеллы герцога Иоганна Эрнста в Веймаре. Это был не царствующий саксен-веймарский герцог, а его брат, имевший довольно скромную резиденцию, именуемую «Красным замком».

А между тем о способном молодом Бахе прослышали в Арнштадте. В этом городе, в церкви, построенной на месте сгоревшей кирки св. Бонифация, соорудился новый орган. Работа подошла к концу. Магистрат и консистория города, где имена Бахов-музыкантов уважались давно, доверили испытание построенного органа Себастьяну.

Не прошло и трех месяцев службы в веймарском «Красном замке», как 3 июля он оказался уже за испытанием нового инструмента в Арнштадте. И так понравился там, что в начале августа восемнадцатилетнего музыканта утвердили в должности органиста Новой церкви и руководителя школьного хора.

АРНШТАДТСКИЙ ОРГАНИСТ

Наезженная дорога была не очень пыльной, повозка весело поскрипывала, Арнштадт издали выглядел приветливо в августовский солнечный день.

Окруженному старой каменной стеной городку, казалось, было тесно за ней; красные черепичные крыши лепились одна к другой, над ними поблескивало несколько шпилей. Городок разрастался, основательные здания были сооружены и за пределами стен. Тут же виднелись маленькие домики: горожане, забыв уже о страшном времени Тридцатилетней войны, норовили поселиться в предместьях городка, хотя издавна здесь разрешалось возводить одни ветряные мельницы. В этот летний день лениво крутились их широкие короткие крылья.

Город имел пять ворот, в один из них въезжал Себастьян. Как и в остальных городах Тюрингии, фамилия Бахов в Арнштадте была издавна известна старожилам. Себастьян бывал здесь в детстве на семейных праздниках. В эти дни всегда вспоминали старейшего из арнштадтских Бахов, Каспара, жившего в городе в 1635—1642 годах. Может быть, мимо двухэтажного, со сдвоенными по фасаду окнами его домика и проезжал Себастьян в этот день. Может быть, он въезжал в город другим путем, но именно благодаря памяти о нем, величайшем из Бахов, в XX веке будет прикреплена мемориальная доска к стене дома в переулке Якоба, 13/15.

Жила в ту пору в Арнштадте Регина Ведерман; ее сестра была замужем за двоюродным дядей Себастьяна, Иоганном Михаэлем, геренским органистом и композитором. Его уже не было в живых, но племянник хорошо помнил дядю, а мотеты и клавирные сонаты Иоганна Михаэля знал наизусть, ноты их, собственноручно переплетенные, лежали на дне дорожного сундука вместе с произведениями других авторов. Впоследствии некоторые мотеты дяди-композитора долгое время принимались даже за сочинения Иоганна Себастьяна.

Родня была оповещена Региной о приезде Себастьяна. В том числе Христоф Хертум, органист другой арнштадтской церкви, по совместительству еще и писарь.

На другой день утром, одевшись поостроже, в новом парике, высветленный надеждами, Бах пошел в консисторию. Чины консистории сегодня хотя и выказывали благосклонность к новому музыканту, но были чопорны. Иоганн Себастьян как драгоценность принял с резного блюда ключ от заветного органа. Благодарственный поклон, и вместе с настоятелем он отправился в Новую церковь.

В сравнении с заработком скрипача в Веймаре Себастьяну положили в Арнштадте тройное жалованье — 84 гульдена в год. Место для молодого музыканта не оставляло желать ничего лучшего. По должности органиста он обязан был по воскресеньям с 8 до 10 часов утра играть в церкви на органе, а два раза в будние дни заниматься с небольшим ученическим хором в церковной школе; хор мальчиков выступал самостоятельно, иногда же присоединялся к большому любительскому хору, участвуя в исполнении произведений значительной сложности. К удовольствию Себастьяна, настоятель позволил упражняться в музыке, когда пожелает органист, в часы, свободные от службы и отправления треб. Именно о такой свободе и мечтал он.

Полвека спустя в некрологе Баха с эпической краткостью будет написано, что именно в Арнштадте «созрели впервые планы его прилежных занятий искусством игры на органе и композициями, которые он изучал путем вдумчивого анализа произведений известных в то время серьезных композиторов и самостоятельного применения изученного на деле».

Ни один биограф Баха и исследователь его трудов не проходит мимо этих слов некролога, хотя не установлено точно, произведения каких именно композиторов — немецких и иноземных — изучал Бах в арнштадтские годы. Себастьян дорожил фамильными связями. Музыканты Бахи и, может быть, еще люнебургские друзья посылали с оказией в Арнштадт попадавшие им в руки произведения, Себастьян знакомился с ними, что-то переписывал и отсылал ноты обратно. Как музыкант-исполнитель и как начинающий композитор, он овладевал искусством полифонии, многоголосия.

Столетия развивалась полифоническая музыка в стра-

нах Европы. Искусство одновременного ведения двух или нескольких равноправных голосов было и наукой, требовало от музыканта, композитора глубоких знаний. И в сочинении инструментально-хоровых произведений — мотетов или кантат, и в инструментальной музыке. Орган, инструмент, имевший десятки и сотни регистров, занимал царственное место в музыке предшествующих столетий и эпохи XVII — XVIII веков. Именно органу Бах и отдал страсть молодого художника в Арнштадте.

Часами он не покидал запертого на засов храма. Инструмент с двумя ручными клавиатурами и ножной был превосходен. Без парика и камзола, коротко остриженный, в рубаше и жилете, в башмаках, удобных для работы, Себастьян походил больше на мастерового, чем на степенного церковного органиста. Он упражнялся в приемах игры, искал новые комбинации постановки пальцев, иногда входя в противоречия с принятыми правилами. Он упражнял ноги. Люнебургский Бём сочинял органные произведения преимущественно для работы на ручных клавиатурах; педаль не имела у него самостоятельного значения. И техника исполнения мало отличалась от игры на клавесине. Старый Рейнкен виртуозно работал ногами, и это особенно восхищало Себастьяна в искусстве гамбургского органиста.

В арнштадтской церкви он импровизировал, достигая легкости исполнения на клавишах педали. Иногда вел мелодию без участия рук, в быстром темпе, со всенарастающей мощью и любовался гулками звучаниями, заливающими сумерки храма и галереи, протянувшейся вдоль стен. И снова вводил в действие пальцы рук, легко скользя ими по клавишам мануалов. Зажигал свечи у люпитра; они стояли дорого, и Себастьян довольствовался иной вечер одной-двумя. Пламя свечей не преодолевало сумрака и отбрасывало огромную беспокойную тень музыканта в пространство, заполняемое густыми звуками труб.

Уставал служитель, орудующий мехами; он молчаливо-удивленно следил за не знающим устали господином органистом. Сколько же шумит в пустой церкви этот новый кантор...

Кончая игру, Себастьян частенько давал послушному и терпеливому служке грош-другой, тот покорно кланялся и потом в кабачке, наверно, рассказывал о непонятном упрямце, просиживающем дни и вечера на деревянной скамье. Но он был доволен и, пропустив стакан-

чик вина, хвалил преданность господина органиста святому Бонифацию, чье имя издавна носила церковь.

Заходил в церковь настоятель. Он садился так, чтобы был виден органист. В часы богослужений он слышал умиротворенные молитвенным настроением мелодии, в эти же минуты инструмент извергал непривычные для церкви каскады звуков. Пастор считал себя вправе задавать вопросы, чтобы сгладить недоумение, но органист не всегда отвечал на них в угодном пастору духе.

Впрочем, настоятель был покладист и не обижался. Построенная лет двадцать пять назад церковь мало посещалась горожанами; старый, обветшавший орган удручал прихожан. Теперь заметны перемены. Новый инструмент прекрасно звучит у этого молодого Баха, церковь посещают и горожане других приходов, наезжают и из окрестных селений. Конечно, ему, настоятелю, было бы спокойнее, если бы музыку исполнял более послушный органист и кантор. Звучали бы хоралы и мотеты, канонизированные временем. Потребности прихожан в музыке скромные, им даже приятно слышать знакомое, повторяемое из года в год, звучащее без выдумок и хитростей, это утверждает их в собственном достоинстве: нам все известно. Вдохновение же, не контролируемое послушанием, может повести к соблазнам, породить искушения и усложнить мирную жизнь пастырей.

Но этот органист с упрямым подбородком, с открытым взглядом, уверенный в своем ремесле, все-таки рупит привычные ограничения.

Вот и сейчас, в вечернюю пору, невообразимое творят в своем движении руки и ноги музыканта. Что ж, пусть не всегда звуки органа ласкают ухо настоятеля, молодой органист воистину находка для города.

Пастор покидает храм, а за стенами запертой церкви еще клубятся глухие и страстные звуки. Ему, пастору, нашептывали, что даже городские гуляки с удивлением останавливаются в поздний час и слушают. А потом сочиняют небылицы.

Заходил в церковь по праву родства и принадлежности к цеху музыкантов Христоф Хертум. Он садился на дальнюю скамью, как положено, спиной к органу и, слившись с сумраком храма, оттуда слушал игру. Такой силы и быстроты, такого легкого мастерства он что-то не помнит у других Бахов, а их он слышал немало. Не знал зависти музыкант, причастный к этой семье. Но как

графский писарь, понимавший, что к чему в жизни, Христоф Хертум не был спокоен за судьбу Иоганна Себастьяна. Музыканты — люди служивые, они обязаны знать свое место на лестнице церковных должностей. Сдержанный служака не смел, однако, высказывать своих сомнений юному музыканту. Меняются времена.

В неустанных занятиях прошел 1704 год. Себастьян почувствовал себя окрепшим в органной игре, изучил и устройство инструмента со всеми его прихотями.

Не установлено точно, где большую часть времени прожил в Арнштадте Бах. Согласно молве он обитал в домике романтического вида, выходящем острым углом на небольшую площадь. Дом назывался «Zug güldenep Kropе». Примем это предположение. Здесь в одном из окон «дома под венцом» часто за полночь неярко светила свеча. В комнате, заваленной нотными тетрадами, за дубовым столом Себастьян засиживался, с упорством переписывая, иногда напевая ноты произведений именитых композиторов.

А школа и хор? Педагогические обязанности Себастьян исполнял исправно. Волевые указания учителя в часы репетиций и особенно во время богослужения магически действовали на учеников. Старшие из них уже могли самостоятельно управлять хором. Так что Бах и как органист, и как кантор пока правился церковным начальникам. Но чины консистории считали, что органист обязан обучать школьников и образовательным предметам, кроме того, быть их воспитателем. Себастьян, всецело поглощенный занятиями искусством, неприязненно относился к подобным требованиям консистории. В надзиратели же за поведением школьников молодой органист был и совсем непригоден. Тем более что среди учеников оказались и его ровесники. Уже к новому, 1705 году выяснилось, что ученики, особенно старшие из них, совсем потеряли страх, поровили даже перебрасываться мячом на занятиях, обзавелись рапирами, с которыми расхаживали по городу в вечерние часы, а по донесениям в консисторию их встречали и в «неприличных местах».

Себастьян не сдерживал гнева, ученики затихали на время, а потом снова проказничали, тогда учитель впадал в равнодушие, смотрел на их поведение сквозь пальцы и всецело погружался в свои артистические увлечения, уходил от этих досадных неприятностей.

Теперь он отдавался искусству импровизации даже в ча-

сы церковных служб. Случалось, что издавна принятый порядок ведения музыки нарушался необычностью гармоний, которыми украшал органист традиционные мелодии. Он как бы забывал, что исполняет службу в маленьком городке, и давал свободу своему артистическому порыву, выходя за границы рутин. Почтенные бюргеры украдкой переглядывались. Дело, однако, заканчивалось легким изумлением да вопросами к пастору. А Иоганн Себастьян уже чувствовал себя окрепшим в композиции, и пора было не только импровизацией, а цельным самостоятельным произведением показать свое искусство. С благоволения городского начальства он исполняет на пасху кантату собственного сочинения. Событие в городе!

Изученная впоследствии исследователями баховского творчества эта ранняя его кантата (15) * написана в старой, установившейся северонемецкой форме; пластичность мелодий, их жизненная выразительность, искусное ведение контрапункта и другие достоинства позволили оценить ее как вполне зрелое произведение, хотя и было оно сочинено девятнадцатилетним музыкантом.

В кантате две части. Одна исполнялась до проповеди, другая после нее. Основная тема кантаты: «Ты не оставишь души моей во аду», эту фразу поет бас после мощного инструментального вступления. Вокальные соло выдержаны в принятой тогда строгой форме. Драматично контрастное сопоставление тем в одном из дуэтов: один голос ликует, смеется, радуется, другой ведет печальную мелодию, в которой чувствуются слезы, жалобы, стенания...

Немецкий автор книги о Бахе Ф. Вольфрум в начале нашего века, когда предметом споров были произведения «новой музыки» Рихарда Вагнера, Рихарда Штрауса, писал об арнштадтской кантате Иоганна Себастьяна: «В смысле музыкального реализма и технической фактуры эта смелая юношески огненная кантата не уступает ни в чем крайним дерзаниям современной школы».

Не будем ждать от жителей Арнштадта начала XVIII века суждений, какие высказаны музыковедами спустя два столетия. По косвенным данным, арнштадтцы остались довольны в тот праздничный день своим компо-

* Цифры в скобках всюду означают номер данного произведения по книге «BWV»: W. Schmieder. Thematisch-systematische Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs. Leipzig, 1971.

зитором, органистом и кантором. Сумел он сплотить нерадивый хор и скудный оркестр, все прозвучало вполне достойно. Честолюбие городских властей удовлетворено. Утихли кривотолки в среде бюргеров.

Иоганн Себастьян чувствовал себя подготовленным к более самостоятельным деяниям. Жил он в окружении родных людей. Можно предполагать, что душой родственного окружения в Арнштадте была Регина Ведерман. К ней приезжала гостить племянница, дочь покойного Иоганна Михаэля, Мария Барбара. Себастьян часто бывал у Регины и подружился с Марийхен, своей сверстницей.

Бахи умели справлять семейные праздники. Не обходилось, конечно, без музыки. Хорошая половина родичей пела, другие музицировали либо плясали. Это были веселые дни.

Как-то в Арнштадте объявился родной брат Себастьяна, Иоганн Якоб, средний в семье покойного Амвросия.

С детства непоседа, он больше всего напоминал собой Бахов — бродячих музыкантов. Времена теперь другие, и бродяжничать можно не только по дорогам Германии. Брат приехал повидаться и проститься с родней: по контракту со шведскими властями он отправляется на службу в армию короля Карла XII гобоистом гвардейского оркестра. Такая выдумка не в духе Себастьяна. Но если брат собрался, если не внемлет советам — воля его.

Устроили по этому поводу праздник. Иоганн Себастьян отозвался на него шуточным «Каприччио на прощанье с горячо любимым братом» (992). Он знал немало подобных сочинений на свободные темы, в частности немецкого композитора и органиста XVII века Фробергера; ему были известны инструментальные пьесы французов Куперена и Рамо, в них содержались музыкальные изображения охот, пения птиц, сражений. В папках нот Себастьяна лежали прилежно переписанные пьесы лейпцигского кантора, почтенного Иоганна Кунау. К примеру, соната на библейские темы. Пройдут десятилетия, и венский классик Йозеф Гайдн разовьет подобную программную музыку.

Пятичастное каприччио Баха относится именно к такому жанру. В пьесе содержатся увещания братьев, пытающихся ласковыми словами, сопровождаемыми нежной мелодией, удержать любимого брата от путешествия. Но музыка и предостерегает. Следуют эпизоды, рисующие ужасные происшествия, которые могут приключить-

ся в пути; в третьей части перед порывистым прощанием слышатся рыдания; венчают капрично двойная fuga, она чудно варьирует тему почтового рожка, объявляющего отъезд, и эпизод прощанья близких с путешественником...

Капрично сыграно, вино выпито, Иоганн Якоб покинул Арнштадт. Предостережения шутливой музыки оказались вещными: гобоист испытал немалую горечь, сопроводжая с гвардейским оркестром своего повелителя Карла XII в его постоянных походах. Судьба забросила Баха на Украину; после поражения, нанесенного шведам русскими войсками под Полтавой в 1709 году, гобоист вместе с королем оказался плененным турками у Бендер. После освобождения он отставным музыкантом жил в Стокгольме.

А старший брат Иоганн Христоф? И он, по всей видимости, присутствовал на проводах Якоба: ведь в капрично не брат, а братья предостерегают отъезжающего дорогого гостя. Себастьян не обошел вниманием и старшего. Ему он тоже посвятил пьесу, вежливую, почтительную, с улыбкой, чуть педантичную, в характере брата.

...Близилась осень 1705 года, Иоганн Себастьян по-прежнему прилежно выполнял свои обязанности органиста. Но равновесию его жизни в Арнштадте угрожала опасность. Влиятельные бюргеры, прихожане Новой церкви, все чаще открыто выражали неодобрение вольтностям, которыми, по их мнению, упрямый органист украшал богослужебную музыку. Обработки хоралов и всякого рода вариации весьма отходили от канонизированной музыки. Проповедник храма, доброжелательный молодой магистр Утэ, и тот едва сдерживал ворчание паствы и смягчал замечания консисторского начальства.

К тому же репутацию молодого музыканта и кантора пошатнули в городе его ученики. Иоганн Себастьян не терпел грубости и лени; вспыльчивый, выходил из себя в классе при нарушении порядка. Среди учеников были великовозрастные, они-то и донимали Баха чаще всего. Это они по вечерам, когда уже запирались городские ворота, пользуясь потайными лазами в стенах, оказывались в неположенных местах за пределами городка, распространяли всякие нелепые слухи об учителе.

Ученические хоры в бедных городах тогдашней Германии редко отвечали строгим певческим требованиям. Сверстник Иоганна Себастьяна, гамбургский музыкант,

певец, а в будущем критик и композитор Маттесон — имя его еще много раз встретится в книге, — так писал о подобных хорах: бывали в их составе дискантист, «поющий слабым фальцетом, как старая беззубая бабушка», альтист, «мычащий, как теленок», тенор, который «ревет по-ослиному», а начинающий бас, «исполняя нижнее соль, жужжит, как майский жук в пустом сапоге».

Нет основания дурно отзываться о певческих способностях арнштадтских учеников Баха. Их голоса все же отвечали замыслам юного Баха. Но в своей вспыльчивой строгости наставник в классе, очевидно, переходил иногда границу допустимого. Старшие ученики, в свою очередь, только и ждали стычки с ним.

4 августа, поздним вечером, недалеко от Рыночной площади шестеро учеников встретились с учителем. Иоганн Себастьян был в форменном камзоле, при шпаге. Предводительствуемая старшим товарищем, дирижером хора Гейерсбахом — имени этому суждено было войти во все жизнеописание Баха! — ватага остановила учителя. Задиристый Гейерсбах решил свести счеты. Он занес над органистом то ли палку, то ли рапиру, вытащенную из-под накидки, и при всех обозвал учителя «шесым отродьем», потребовав, чтобы органист попросил прощения за то, что на уроках поносил его игру на фаготу.

Бах, видно, вправду не любил этого верзилу. Но не растерялся, выдержал натиск, вытащил шпагу и дал ему отпор. Остальные пятеро учеников догадались разнять дерущихся.

В городке, не насчитывающем и четырех тысяч жителей, на другой же день узнали о происшествии. Баха немедленно пригласили в консисторию. Чины ее решили примерно наказать учеников, виновников стычки, однако органист вынужден был признаться, что Гейерсбаха он действительно назвал «свинячьим фаготистом».

Почтенные блюстители нравов оказались в затруднительном положении. В арнштадтском архиве сохранились свидетельства того, что еще три раза, а именно четырнадцатого, девятнадцатого и двадцать первого августа, совет возвращался к обсуждению скандального происшествия. Принятие окончательного решения все откладывалось.

Некоторым биографам Баха хотелось бы вовсе пройти мимо этого инцидента. В самом деле, что великой его музыке до этих столь приземленных бытовых происше-

ствий! Между тем в юности композитора уже завязывался узел парадоксального несоответствия: полный обязательских трений, невзгод, бóлей ущемленного самолюбия житейский путь Иоганна Себастьяна Баха и возрастающая сила его творчества, которому предстояло стать достоянием всеевропейской, всемирной, а не только немецкой музыкальной культуры...

ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЕ ВСТРЕЧИ С БУКСТЕХУДЕ

Органист по-своему воспользовался тягостной обстановкой, создавшей после августовской вечерней перепалки. Иоганну Себастьяну стало тесно в арнштадтском кругу. Давние поездки в Гамбург оставались в памяти. Он мечтал теперь о личных встречах с органистами и композиторами. И прежде всего с Дитрихом Букстехуде в Любеке.

Консистория благожелательно отнеслась к просьбе Баха о поездке в Любек. Это было даже кстати: время сгладит в памяти следы неприятного происшествия, а визит к знаменитому музыканту, занимающему почетную должность, может оказать умиряющее влияние на вспыльчивого органиста.

На севере Германии духовная музыка шла путем, проложенным Генрихом Шюцем в первой половине XVII века. В композициях Шюца слышались отголоски страданий народа, испытанных в тяжелую эпоху Тридцатилетней войны. Впрочем, Любек и окрестные города менее других областей Германии пострадали от этой долгой, изнурительной военной поры. Любек оставался тем городом, где прилежно сохранялись национальные музыкальные традиции. Дитрих Букстехуде славно продолжал их.

Иоганн Себастьян наслышан был об искусстве любекского органиста. Игра его, особенно исполнение собственных произведений, вызывали удивление, возбуждали восторг. Букстехуде жил в Любеке уже лет сорок, и ему шел шестьдесят девятый год. Бах торопился послушать игру: маэстро в почтенном возрасте, хотя, по свидетельству знатоков, мастерство его не увядает.

Прославленный композитор-полифонист сочинял хоральную музыку, органные произведения всех других жанров, он был мастером вариаций импровизационного характера. Известен был кантатами. По словам музыкан-

тов, наблюдавших игру Букстехуде, восхищало виртуозное обращение его с педалью. Любекский мастер славился еще в своих кантатах и других произведениях с участием хора и певцов-солистов искусством так называемого инструментального ведения человеческого голоса — в ариях, речитативах, дуэтах, когда голос в виртуозности не уступает сольным инструментам оркестра. Для арнштадтского органиста эта область искусства была малоизвестна, можно представить, с каким нетерпением он устремился в Любек!

В жизнеописаниях Себастьяна Баха принято повторять, как малообеспеченный юноша, провинциальный музыкант чуть ли не два года копил деньги на путешествие в Любек и для экономии проделал путь в сотни километров пешком по осеннему бездорожью. Правдоподобно ли это? Нет достоверных сведений о том, что Бах задолго готовился к поездке. Более того, можно полагать, что именно перепалка на Рыночной площади подсказала Баху и консисторским чиновникам разумное решение — уехать органисту из города на некоторое время. Что же касается уверений в том, что до Любека Бах добирался пешком, это, по мнению нынешних биографов композитора, маловероятно хотя бы потому, что разрешенного ему четырехнедельного отпуска не хватило бы на пешее путешествие. Крепко сложенный, с развитой мускулатурой, хороший ходок, Себастьян любил прогулки, но не настолько, разумеется, чтобы не знать себе цену как музыканту и артисту. Стоило ли тратить попусту силы и время ему, органисту, который, конечно, мечтал сам сесть на скамью знаменитого любекского органа и сыграть перед мастером, если тот пожелает его послушать? Да и пожитков у музыканта набралось немало. Нужно было захватить с собой нарядное платье — камзол с чулками, ботинками, шляпой, тетради с нотами. Куда ж тут в осеннюю непогоду конца октября — начала ноября шагать сотни миль? К тому же связи у Бахов были таковы, что на попутных деревенских и купеческих повозках со съестными припасами и товарами, отправляемыми из одного города в другой, молодому музыканту без труда можно было добраться из Арнштадта в Любек.

Итак, Бах у Дитриха Букстехуде. Органист, неторопливый в походке и жестах, пожилой, даже старый, привыкший быть опекуном молодежи, мог снисходительно благосклонно принять очередного юного гостя. Но, оче-

видно, он скоро распознал незаурядность знаний и исполнительского дара органиста из Арнштадта, и Иоганн Себастьян с радостью услышал доверительное обращение к себе старого мастера: «Дорогой брат!..»

Любекского органиста посещает немало гостей. Года два назад в Любек приезжал из Гамбурга музыкант Маттесон (уже упомянутый в этой книге). Сопровождал его юный сочинитель музыки и искусный органист Гендель. Они слушали игру Букстехуде в Мариенкирхе, упражнялись на органе, музицировали в его доме на клавицимбале. Теперь любекский органист видел перед собой земляка Генделя; их колыбели, оказывается, стояли чуть ли не рядом на немецкой земле: одна в Эйзенахе, другая в Галле.

Так судьбе угодно было в юности свести в Любеке двух гениев немецкой музыки: Георг Фридрих Гендель и Иоганн Себастьян Бах в истоках творческой жизни получили напутствие маститого Дитриха Букстехуде. Эти два истока, никогда не сливаясь, образуют затем два могучих русла немецкого музыкального искусства. Гендель и Бах, ни разу не свидясь на жизненном пути, займут рядом места в истории европейской музыки.

Не сохранены подробности жизни Иоганна Себастьяна в Любеке. Достоверно известно, однако, что вместо четырех недель, испрошенных на поездку, музыкант провел в отпуске чуть ли не четыре месяца.

Рисуется картина утреннего воскресного богослужения в церкви св. Марии.

Лучи зимнего солнца в узкие окна скупо освещают внутренность церкви. Букстехуде поражал величавостью своей манеры дирижирования и удивительной подвижностью в минуты убыстрения и усложнения звуковых потоков. Артистически звучали кантаты, а среди регистров органа Себастьяна поразило устройство особого вида «локольных голосов»...

В Любеке под опекой Букстехуде Иоганн Себастьян подробно изучил устройство органов, и большого и малого. После своего путешествия Бах прослыл в Арнштадте и соседних городах знатоком механики этого инструмента. То была одна из самых сложных отраслей техники тогдашнего времени.

Сбылось еще одно желание арнштадтского гостя в познании музыки. Любек — один из первых немецких городов, где возник и укрепился обычай проведения концер-

тов духовной музыки. В молодости своей Букстехуде положил этому обычаю начало.

История подобных музыкальных вечеров такова. Лет тридцать с лишним до поездки Баха в Любек органист Мариенкирхе, учтя, что осенью, в пору оживления торговых сделок, по пути на биржу или с биржи каждый четверг купцы имеют обыкновение заходить в церковь, стал играть для «духовного развлечения» свои композиции. Игра вошла в обычай. Ширился состав слушателей. Стали проводить постоянные денежные сборы, концерты с четвергов были перенесены на воскресенья, на время с четырех до пяти часов пополудни.

Программы концертов пополнялись музыкой других авторов и разных жанров, приличествующих церкви. Таких концертов каждый год устраивалось примерно пять — между днем Мартина (в ноябре) и рождеством. Рискованное новшество, ибо во многих городах в предрождественские дни покаяния музыка вовсе умолкала в церквях. Видно, доверие к органисту было весьма высоко в землях Северной Германии. Букстехуде сочинял циклы кантат для вечеров. Они представляли собой соединение текстов из Библии и хоральных строф, иногда велись диалоги между солистами или солистом и хором. Разумеется, участвовали оркестровые инструменты.

Букстехуде исполнял и свои органные произведения. Себастьян жадно и с профессиональным пониманием вслушивался в звуки трехмануального, с трюной клавиатурой органа, которым с такой артистической властью управлял преображающийся во время неистовой игры старый органист.

Как ни глубоко западали в память Иоганна Себастьяна музыкальные идеи грандиозных композиций Букстехуде, сколь ни восхищался он красочными звуковыми комбинациями, находимыми органистом, но техника владения инструментом поражала его еще более. Особенно игра ногами. Чего только не мог этот искусный органист! Дух замирал, когда при недвижимых руках, опиравшихся на скамью, струились, заполняя своды, бурные, быстрые звуки токкаты или фантазии...

Дошло до нас достоверное сведение о том, что Бах присутствовал на торжественной службе с экстраординарной музыкой в память скончавшегося короля Леопольда I. Характер музыки был духовным, но торжества носили характер концерта, наплыв публики был таков,

что, кроме городской стражи, Себастьян насчитал десятка два военных у церкви.

В большом и шумном в сравнении с Арнштадтом городе Бах жил интересами высокой музыки. Он вбирал в себя национальные мотивы, преобразуемые Дитрихом Букстехуде по традиции северонемецкой школы.

Спустя два века немецкий исследователь Ф. Вольфрум в книге, посвященной Баху, так напишет о музыке Букстехуде: «Многие поэтические мотивы этого северного мастера являются отражением природы севера: бурная масса педалных звуков звучит как бушевание разъяренного моря... Потом все успокаивается».

Но у жизни много ипостасей. Внимательный Букстехуде имел свои виды на Себастьяна Баха. Он с горечью замечал, как подступает старость, как болят суставы после исполнения трудных пьес, как напряженно надо следить за пальцами, норовящими выйти из послушания, задрожать и проскользнуть мимо нужных клавиш, как в иной час не хватает воздуха в груди, здоровье отказывает. Он чувствовал: конец близится, если не жизни, то труда.

По давнему обычаю немецких мастеров разных цехов церковный органист договорился с городским советом Любека, что свое место в Мариенкирхе с благосклонного согласия совета он передаст музыканту, который станет мужем его дочери Анны Маргариты. Ведь в свое время, еще в 1668 году, и сам он, тридцатилетний Дитрих, унаследовал должность предшественника своего, Франца Тундера, ученика знаменитого итальянца Фрескобальди, женившись на его дочери.

Трудна миссия отца. Анне Маргарите шел уже тридцать первый год, и она вовсе не была хороша собой. Отец дал ей изысканное музыкальное образование, на клавинодах дочь органиста играла весьма искусно. В этом убеждались и наезжавшие гости. Убедился и Иоганн Себастьян, приглашенный в дом органиста; он не раз музицировал с отцом и дочерью, то были чудесные вечера.

Когда были в Любеке гамбургские молодые музыканты, Букстехуде понравился вежливый и услужливый Маттесон. Органист он, правда, неважный, но старый мастер обучил бы его ремеслу, если бы... Условия предложенного Маттесону брака выглядели привлекательно, но возможность брака с девушкой, которая старше же-

ниха на двенадцать лет, увы, отпугнула гамбургского гостя. Прекрасный органист Гендель тоже поостерегся семейных уз.

Музыкант из семейства Бахов мог показаться хозяину дома больше всего заслуживающим доверия. Ему бы он спокойно мог передать дочь и должность. Три месяца — достаточный срок для знакомства. Но надежда отца опять не сбылась. Не без основания полагают, что сыграла в этом роль и привязанность Баха к своей кухне Марии Барбаре, возникшая в Арнштадте. Себастьян, возможно, видел уже в ней свою невесту. Так и не возникло симпатий между гостем и *Orgelbräut*, «органной невестой», как называли Анну Маргариту злоязычные обыватели Любека.

В канун февраля 1706 года Бах заторопился домой, хотя и был уверен, что замещающий его в Новой церкви Иоганн Эрнст Бах хорошо справляется с обязанностями органиста. То был двоюродный брат Себастьяна, сын Христофа, близнеца Амвросия.

Бах покидает Любек, ощущая на себе силу воздействия музыки Букстехуде. Спустя десять лет Бах напишет знаменитую Пассакалию до минор, вызывающую и ныне, во второй половине XX века, волнение слушателей. Ф. Вольфрум скажет об этой гигантской Пассакалии: «Несмотря на всю свою грандиозность, перед которой смиренно склоняется искусство Букстехуде, как скромная деревенская церковь перед величавым готическим собором, вся композиция Баха даже в деталях своих держится образца, созданного северонемецким мастером».

Это лишь один из примеров, свидетельствующих о живейшем влиянии, оказанном любекским органистом на творческую мысль Баха. Наследие этого современника Баха осталось жить и в нашем веке. Его органные пьесы включаются в программы концертов. В клавирном звучании они слышатся в концертах исполнителей-пианистов. И пьесы Франца Тундера, предшественника Букстехуде, звучат в программах нынешних концертов органной музыки. Свет гения Баха озаряет наследие и его учителей, и учителей его наставников.

Сознавая, что он просрочил свой отпуск, Себастьян, однако, избрал обратный путь в Арнштадт отнюдь не кратчайший. По мнению одних биографов, он заезжал в свои родные места повидаться с Бахами, а в Люне-

бург — поклониться дорогому учителю Бёму, поделиться с ним любекскими впечатлениями. По уверению других, заезжал еще и в Гамбург, чтобы побыть немного в шумном портовом городе, где звучало немало светской музыки и так заметно было влияние французов.

Лишь около середины февраля он возвратился в Арнштадт.

NOS ET ILLE («МЫ» И «ОН»)

Себастьян промерз в дороге. В теплом домике, украшенном веселящим глаз венцом, его ждали, однако, отнюдь не веселящие сердце вести.

Всеведущая Регина Ведерман обеспокоенно сообщила, что над Себастьяном нависла гроза. В чем дело? Неужели не справился с обязанностями Иоганн Эрнст, такой прилежный музыкант? Нет, нет, тот безусловно исполнил должностные обязанности, и пасторы были довольны заместителем Баха, но в консистории негодуют, раздражены долгим его отсутствием.

Пришел в квартирку Баха вслед за Региной Христоф Хертум. Неторопливо постукивая сухими пальцами о стол, немногословно, но обстоятельно дополнил рассказ родственницы. Ему, графскому писарю и органисту, известно, что господа члены совета считают проступком нарушение сроков отпуска. Без разбирательства дело не обойдется. К этому добавляются слухи из других городов о том, что украшательская музыка, якобы обольщающая души прихожан, запрещается во многих церквях.

Он, Хертум, несведущ в богословии, как всего лишь скромный исполнитель своей должности, но такие новости краем уха слышал он от приезжих музыкантов.

Иоганну Себастьяну надобно еще знать, что дела в школе за время его отсутствия не улучшились...

Прошла неделя, и Баха вызвали в консисторию. Известно, было ли многолюдным заседание совета или молодой органист предстал перед несколькими чиновниками и священнослужителями. Присутствовали, наверно, здесь и те, что с благостными улыбками два с половиной года назад хвалили нового музыканта, восхищенные его даром. Члены совета восседали за большим резным столом как в судилище, под стать консисториям крупных городов, в темных одеждах с длинными рукавами, и,

полные провинциального достоинства, опрашивали обслужившего церковного служащего.

Они убеждены, что их наставления носят отеческий характер. Перед ними стоял возмужавший за эти годы и — не отнимешь у Баха! — воистину искусный органист. Невысокого роста, с открытым взглядом. Быстрый в движениях, он на сей раз старательно сдерживает порывы. Этот Бах ведет себя сегодня, пожалуй, даже слишком гордо, не по званию, не по летам.

Немецкому биографу Баха Филиппу Шпитте повезло найти в архиве подлинник протокола по делу арнштадтского органиста, датированный 21 февраля 1706 года, и опубликовать его в своем классическом труде о жизни и творчестве композитора. Выразительнейший, полный холодного педантизма документ.

Члены консисторского совета согласно давнему в Германии обычаю допросов относят себя к сильной и властной стороне — это Nos, «мы». Стоящий же перед ними провинившийся органист — это Ше, «он».

Документ гласит: «Протокол, составленный графской консисторией в Арнштадте по делу органиста Новой церкви Иоганна Себастьяна Баха, который долгое время без разрешения находился вне города, пренебрегая фигуральной (то есть полифонической. — С. М.) музыкой».

Неясно, пренебрегал ли Бах, по мнению консистории, обязанностями органиста, отлучаясь на столь долгий срок, или, собственно, еще находясь в Арнштадте, пренебрегал уставной фигуральной музыкой.

Судя по мрачной краткости протокола, совет напомнил органисту все прегрешения...

«Nos органиста Новой церкви Баха призвали к ответу, — говорится в протоколе, — где он находился столь долгое время, у кого он испросил разрешение на сие?»

Ше сказал, был в Любеке, чтобы там усовершенствоваться кое в чем из своего искусства; предварительно испросил разрешение у господина суперинтенданта.

Ше испросил разрешение отлучиться только на четыре недели, а отсутствовал чуть ли не в четыре раза больше.

Ше выражает надежду, что лицо, с доверием поставленное им за себя, вело игру на органе должным образом и не возникало никаких поводов к жалобам».

В протокол не занесены суждения членов совета по поводу ответа Ше. Замещавший органиста другой Бах

скромнен и добросовестен. Но фигуральная музыка, какую показывал ранее или намерен впредь показывать Ше, не к лицу добропорядочным бюргерам Арнштадта.

Nos заговорили языком обвинения. Писарь переброем гусиное перо на новый лист бумаги и каллиграфически выписал:

«Nos в вину ему ставим, что он до сего времени вводил в хорал множество странных вариаций, примешивал к нему такие чуждые тона, что община была сконфужена».

И далее идет поучение. Кто-кто, а они, члены консисторского совета, по своим должностям и положению знают музыку лучше, и пусть Ше почувствует это и прекословно слушает, что говорим Nos.

«Если в будущем, — значит в назидательном протоколе, — он вздумает вводить «переходящий звук», то надлежит ему оного придерживаться до конца, а не перерасываться быстро на что-либо другое, или, как он раньше имел обыкновение делать, играть «совершенно другой поворот». Кроме того, весьма неприятно удивляет то, что по его вине до сего времени совсем не было общего музицирования, причиной чего является его нежелание как следует вести занятия с учениками. Вследствие сего ему надлежит ясно высказаться, намерен ли он играть с учениками как Figural (полифоническую музыку), так и Choral (хоральную музыку). Нам невозможно держать на сей случай ради него еще капельмейстера. Буде делать сие он не пожелает, пусть категорически о том заявит, дабы можно было распорядиться по иному и пригласить на это место кого-нибудь другого, кто будет это исполнять».

Ше. Пусть ему дадут добросовестного директора, а за игрой дело не станет».

Трудно установить, какого именно директора просил Бах, возможно, воспитателя, который бы разделил с ним обязанность следить за поведением учеников. Протокол сохранил заключительную часть обсуждения проступка органиста:

«Resolvitor (решение). Вопрос должен быть выяснен в восьмидневный срок».

Но совет не ограничивается сим заключением. Господа члены совета не упускают возможности снова обсудить непозволительные взаимоотношения учителя с учениками. В прошлом году в опрос органиста было внесено

имя старшего гимназиста Гейерсбаха, теперь появился некий Рамбах. Писарь заносит в протокол: «О том же», то есть о «деле органиста Баха».

Вызван ученик Рамбах, и ему делается замечание по поводу беспорядков, происходящих по сие время. Ответ Рамбаха записан так:

«Органист Бах играл раньше слишком долго, но после того, как по этой причине господином суперинтендантом ему было сделано замечание, он стал играть в крайней степени мало (коротко)».

Не осталось сведений, о чем шел дальше разговор и какие жалобы были высказаны. Следующая запись относится уже к поведению ученика.

Совет делает выговор ему за то, что в прошлое воскресенье (очевидно, первое по возвращении Баха к своим церковным обязанностям) он, Рамбах, «во время проповеди ушел в винный погребок...».

Да, ученик признает свою вину и говорит, что такое больше не повторится, что священники уже отнеслись к нему по сему поводу строго.

В назидание распустившимся ученикам в протокол заносится: «канцелярскому служителю сообщить ректору, чтобы он в течение четырех дней подряд сажал Рамбаха на два часа в карцер».

Самим обсуждением поведения ученика наряду с обсуждением проступка наставника, нарушившего срок поездки в Любек, чиновники консистории умалили достоинство самолюбивого Баха. Однако в маленьком городе были и разумные люди. Если им не по силам оказалось разглядеть признаки гения в юном музыканте, то, по крайней мере, необычность его способностей они распознали.

Тот же молодой магистр Утэ, причастный к руководству церковью, человек сдержанный и, по всей видимости, терпимый, понимал, что великолепный орган звучал у Баха под стать лучшим инструментам Германии. Органиста, произвольно затянувшего свой отпуск, будь он на службе при княжеском или герцогском дворе, наказали бы строго или уволили по приказанию властителя. Так же вправе были поступить совет арнштадтской консистории и магистрат. Баха унизили, уязвили, но оставили на службе. И после восьмидневного перерыва обсуждения дела не продолжили, никакого решения не приняли.

Тянулись занятия в школе. Но не школа, а искусство музыки всецело поглощало Себастьяна. Именно после поездки в Любек в нем на равных с исполнителем-виртуозом заговорил композитор. В трудно поддающихся дактировке органичных произведениях Баха несколько (в их числе фантазии, прелюдии и фуга ля минор, одна токката), относимы к арнштадтскому времени.

Под влиянием Букстехуде Бах стал внимательнее вслушиваться в голоса арнштадтских солистов. В старинных кантатах и мотетах сопровождающие инструменты всецело подчинялись ведению голосов хора и солистов.

Постепенно менялся характер кантат. Композиторы придавали партиям солистов признаки инструментального звучания. Бах познал это искусство у Букстехуде и теперь старался в голосах своих учеников отыскивать чистоту инструментального звучания. Даже в семейном музицировании и пении с новой стороны оценивал голоса родственников. Ему полюбился чистый, хотя и не сильный голос сопрано Марии Барбары. К лету 1706 года у Баха возникла дерзкая мысль: заменить в церковном хоре один мальчишеский голос женским.

Подобная выдумка уже не одному молодому Баху приходила в голову. Церковная традиция не допускала в хоры женских голосов. Но певческое искусство требовало такого нововведения. В юности зажегся подобной мыслью уже знакомый читателю певец, будущий теоретик и критик музыкального искусства гамбуржец Иоганн Маттесон. Ему удалось добиться своего в 1716 году: в опекаемом им церковном хоре зазвучали пассажи и трели певиц, заменявших мальчиков. Этим нововведением Маттесон гордился всю жизнь и вспоминал впоследствии: «Я первый заменил мальчиков... тремя или четырьмя певицами; невозможно описать, какого труда это мне стоило и как много доставило неприятностей».

То было в Гамбурге, одной из музыкальных столиц не только германских земель, но и целой Европы. Арнштадт в сравнение не шел с этим городом. Тем замечательнее, что молодой Бах увлекся подобной мыслью именно здесь, в захолустье.

Пасторы позволили ему испробовать женский голос на репетициях хора.

С замираньем сердца смущенная Мария Барбара взбиралась по узкой лесенке на хоры и там вместе с

мальчиками выводила свою партию сопрано, а то и пробовала голос на правах солистки.

Волнующие часы! В пении милой сердцу Марии Барбары Иоганн Себастьян различал звучания идеальных женских голосов, которые, он верил в это, будут украшать хоры Германии. От чистого сопрано Барбары как бы осветилось все гулкое пространство пустой в неслужебные часы церкви.

Примолкли и удивленные ученики, почувствовав необычность присутствия в хоре Марии Барбары, над которой они до сих пор укрдкой посмеивались, встречая ее на улице с учителем. Они примолкли, переминаясь с ноги на ногу, но удержит ли эта ватага языки за зубами? Ученики, наверно, и разнесли по городу весть о выдумке господина органиста. И легко представить, какими добавками расцветивалась эта весть в пересудах!

Члены консистории спохватились. Восемь дней, отпущенные ими на размышление, растянулись чуть не на восемь месяцев! Ответа на заданные ему в феврале вопросы органист так и не дал. Теперь ему напомнили об этом. 11 ноября совет консистории, призвав к ответу органиста, второй раз, после февраля, разбирал его дело.

Снова Nos и снова Ше.

Начальство опять повело речь о недостатках наставнической деятельности. Довольно резонно было объявлено, что не следовало бы ему, Баху, пренебрегать школьными уроками, раз он получает за это плату. Совет далее поставил в вину ему распушенность учеников, посещение ими «неприличных мест» и прочие проступки. Особенно же сила власти блюстителей нравственности обрушилась на Иоганна Себастьяна в связи с нарушением им строжайшего правила церкви — в хор допущена женщина!

В акт допроса внесено: «Nos призвали его к ответу еще и за то, по какому праву он принял в хор постороннюю девушку и почему разрешил ей музицировать там».

Председатель совета устремляет взор вверх, он ссылается на авторитет апостола Павла: «Taceat mulier in ecclesia!» — «Да молчит женщина в церкви!»

Произнесенное как заклинание поучение апостола окончательно укрепило судей в правоте своей власти.

Писарь занес в протокол только одну фразу из того, что сказал Ше в ответ, имея в виду участие «посторонней женщины» в пробном пении:

— Об этом я докладывал магистру Утэ.

Если и присутствовал здесь доброжелательный магистр, он, видно, вынужден был промолчать.

Заседание окончено. Органист покинул консисторское судилище.

Было бы очень одиноко Иоганну Себастьяну, если бы он не чувствовал в себе тех подспудных духовных сил, которым нет дела до суетных житейских козней. И было бы одиноко, если бы в двух шагах от консистории не жила Регина Ведерман и не гостила бы у нее Мария Барбара, нарушившая, по словам консисторских чинов, с его ведома апостольский завет...

Публично вмешательство в жизнь свою он не потерпит. Этот день решил судьбу Иоганна Себастьяна. По словам С. А. Базунова, русского биографа Баха, органист «с очевидностью усмотрел, что в Арнштадте ему долго оставаться было невозможно. Предоставив своим обвинителям думать о его *преступлениях* что они хотят, он исключительно отдался тому, что считал единственно настоящим делом, то есть своему искусству».

В церкви он стал играть лишь заданную служебным ритуалом музыку, с чем справлялся в его отсутствие и Иоганн Эрнст. Nos были удовлетворены разбирательством дела. И пастырям стало спокойнее. Nos и Ше — это противопоставление выражало собой суть взаимоотношений властей и художников в феодально-бюргерской Германии.

Молодой Бах надеялся, что в больших городах искусство музыки может благоденствовать. С Арнштадтом расставание стало теперь неминуемо.

НАДЕЖДА НА ВОЛЬНЫЙ ГОРОД МЮЛЬХАУЗЕН

Весть пришла из Мюльхаузена. В начале декабря в этом городе скончался органист церкви св. Блазиуса (Власия). Это печальное известие о смерти почтенного музыканта и композитора, притом и поэта, в кругу служилых органистов вызвало много разговоров.

Мюльхаузен считался в Германии свободным имперским городом, с давними музыкальными традициями многоголосной музыки, сложившимися еще в XVI столетии. Скончавшийся органист Иоганн Георг Ален был не только музыкантом и поэтом, но и одним из бургомистров Мюльхаузена. Муниципальный совет пожелает видеть на

его месте, конечно, именитого музыканта. По установившемуся порядку органист подобного ранга замещался путем публичного конкурса претендентов.

Иоганн Себастьян молод для занятия такой должности и не имеет университетского образования. Но об его игре слышаны советы ближайших городов. И Бах решил на участие в соревновании. Подбадривала его и открывающаяся при этом возможность обзавестись семьей, жениться на Марии Барбаре, сердечно разделявшей его невзгоды.

Материальное состояние органиста в Мюльхаузене будет более обеспеченным.

Конкурс состоялся 24 апреля 1707 года. И прошел блистательно для арнштадтского соискателя. Спустя месяц мюльхаузенская городская община официально обсудила кандидатуру органиста.

В акте от 24 мая сообщается, что так как место органиста останется вакантным, то «предоставляется необходимым позаботиться о его заполнении», в связи с этим «господин старший консул доктор Конрад Мекбар» спрашивает мнение членов общины. Имя Баха, очевидно, было не очень известно писарям, ибо в протоколе он назван так: «арнштадтский Н. Пах», который «на пасху играл перед нами пробу».

Кандидатура принята, и присутствующие со своей стороны бюргерским кругам прижимистостью заключают: «Нужно стремиться к тому, чтобы договориться с ним как можно дешевле». Декрет о назначении незамедлительно посылают счастливому соискателю. Скрупулезно перечисляются виды довольствия органисту. Восемьдесят пять гульденов деньгами в год и плата натурой: три меры пшеницы, две сажени дров, из коих одна дубовых, одна буковых, шесть мешков угля и — вместо пахотной земли — еще шестьдесят вязанок хвороста, кроме того (по каким-то неведомым в наше время подсчетам), три фунта рыбы ежегодно — все довольствие с доставкой «к дверям дома». Иоганн Себастьян получил в общем немалый прибыток. Он вправе теперь быть доволен. Помолвка с Марией Барбарой осветляла его жизнь еще более.

Уже независимый от арнштадтской консистории, Бах предстал в муниципалитете для сдачи дел. Он не питал злобы к господам членам консистории. Акт от 29 июня гласит: «Покорно поблагодарив муниципалитет за предостав-

ление ему до сих пор работы, он попросил об увольнении».

Ключ от органа, как от великой ценности города, Иоганн Себастьян положил на блюдо, а своему преемнику, Иоганну Эрнсту Баху, которому с сего дня доверялся орган Новой церкви, Себастьян вручил пять гульденов, что оставались от полученного им, еще не отработанного жалованья.

Расставался Бах с Арнштадтом спокойно: обиды в его двадцать с небольшим лет смягчаются быстро. Он не забудет Арнштадта. Увы, Арнштадт забудет его. Имя Баха, как установили исследователи жизни композитора, не будет упоминаться в городе более полутора лет. Его не найти в обстоятельных справочниках прежних времен среди сведений о всех знатных горожанах и всех достопримечательностях Арнштадта. Отсутствовали произведения Баха в программах здешних музыкальных вечеров и концертов духовной музыки. Лишь в 1878 году великий музыкант Ференц Лист навестит город юности Баха, и в его исполнении прозвучит fuga арнштадтского органиста.

...Иоганн Себастьян спокойно собирается к отъезду. Но нет спокойствия в мире божьем! Омрачило известие о смерти в Любеке Дитриха Букстехуде, он и года не пережил нюрнбергского Пахельбеля. Ему, Себастьяну, последнему из молодых органистов, Букстехуде раскрылся в своем искусстве. И покинул мир.

Еще одно смятение. Прибежала к Себастьяну Регина с тревожным известием: в Мюльхаузене вспыхнул страшный пожар. Вскоре весть подтвердилась. Церковь Власия, однако, в сохранности, выгорела центральная часть города, самая застроенная и самая красивая.

Через две недели Бах был уже на месте новой службы.

Неуютным выглядел Мюльхаузен. Оголенные, закопченные стены каменных домов с разбитыми окнами, обугленные остатки деревянных построек. Нарушился слаженный быт городка, пострадавшие семьи остались без крова. Беду города почувствовал на себе и Иоганн Себастьян. При самых добрых намерениях муниципалитет, занятый насущными заботами, отказал органисту в обещании сразу же по его приезде привести в должный порядок обветшавший орган в церкви Власия. В сравнении с арнштадтским это был старый инструмент, требующий дорогостоящего ремонта. Запущен был хор, и здесь требова-

лись средства, чтобы объединить певцов и наладить с ними серьезные занятия. Средств не было, и улучшение церковной музыки со ссылками на другие хлопоты отложили.

Жизнь в городе усложнилась, и туго пришлось бы Себастьяну, не случись семейное событие. Еще летом в Арнштадте скончался родственник с материнской стороны. Себастьян ездил на похороны. И получил часть наследства, 50 гульденов. Сумма, равная двум третям нового годового жалованья, выручила молодоженов.

Венчались в маленькой церкви деревни Дорнхейм, близ Арнштадта. Венчал молодых пастор Штаубер, друживший с семьями Бахов. Сохранившаяся запись в церковной книге — документ, полный примет времени. Вот он: «17 сентября 1707 года достопочтенный господин Иоганн Себастьян Бах, холостой, органист церкви св. Власия в Мюльхаузене, законный сын умершего в Эйзенахе достойного уважения известного муниципального органиста и музыканта Амвросия Баха, и достойная девица Мария Барбара Бах, законная младшая дочь блаженной памяти геренского муниципального органиста Иоганна Михаэля Баха, весьма достойного всяческого почитания и ставшего известным своим искусством, вступили в брак с согласия нашего милостивого повелителя, объявив об этом должным образом в Арнштадте».

Относительно недавно разыскана потная запись с текстом веселой шуточной пьесы Баха, сочиненной им к собственному мальчишнику. Устроен этот мальчишник был в доме его сестры незадолго до свадьбы, значит, пьеса сочинена в конце сентября или начале октября 1707 года.

Высказано мнение, что эта музыка могла относиться к свадьбе одного из школьных товарищей Иоганна Себастьяна, но доверимся компетенции Яноша Хаммершлага, венгерского музыковеда, знатока биографии Баха. Текстологическим анализом Хаммершлаг доказал, что молодой композитор, в ту пору полный озорного жизнелюбия, написал шутивную пьесу именно к своему мальчишнику.

Такие веселые произведения назывались Quodlibet'ами. Это означает на латинском «что угодно», а может быть переведено и как «всякая всячина». Они сочинялись и исполнялись сообща. В дни семейных сборищ обычно начинали музицирование с хорального песнопения, а увеселяясь, кончали «кводлибетом». Эти куплеты иной раз содержали довольно грубоватую двусмысленность и не все-

гда деликатные шуточные намеки на разного рода семейные обстоятельства.

Еще в Эйзенахе участвовал маленький Себастьян в исполнении семейных шуточных песенок, теперь пришел черед вышучивать самого себя, жениха; он обыграл два родственных по звучанию слова: «бакк», что обозначает в пекарском обиходе квашню, и «бах» — ручей.

Вот как выглядит веселый текст этой пьесы, исполненной на мальчишнике:

Что за огромные замки
Плывут там по морю?
Чем ближе, тем выше они становятся
В моих глазах.
Кто хочет в Индию,
Пожалуйте на мой корабль.
Правда, я не моряк,
Мне не нужны ни мачта, ни парус,
Сижу в моей квашне,
Ничего мне больше не надо.
.....
Был бы я португальский король,
Не было бы мне дела до того,
Что кто-то другой перевернулся
Вместе с квашней в ручей...

«Можно представить себе, — рисует картинку веселья Янош Хаммершлаг, — как наш мастер, будучи женихом, плывет в квашне, будто в лодке, по ручью, а разногласный хор со всех сторон задорно кричит ему «Квашня! Квашня!», в то время как он поет нежную лирическую арию: «О вы, думы, зачем вы терзаете мою душу»; затем в партитуре, после кляксы, встречается все больше и больше фальшивых созвучий. Отклик фуги также сбивается на неправильный путь: «Эх, до чего же хороша эта фуга!» Текст заканчивается гармоничным аккордом:

Все, кто голоден,
Приходите на жаркое!» *

Итак, Иоганн Себастьян обжился в Мюльхаузене. В этом городе было немало семей, где ценили музыку. Величественную в сравнении с арнштадтской церковь св.

* Перевод Ксении Стебневой.

Власия посещали прихожане, умевшие слушать. С первых же воскресных служб новый органист полюбился в городе. Но изношенный инструмент — сколько хлопот и огорчений причинил он Баху! Он, однако, своими силами искусно устранял неполадки. А попутно готовил основательный проект переделки органа. Восхищенный в Любеке у Букстехуде особым регистром, передающим колокольный звон, Бах предусмотрел и в своем проекте такое устройство. Пробные голоса колокольчиков он уже смастерил, и первая же воскресная игра, украшенная этим нововведением, умилила горожан.

В муниципалитете обходились с органистом уважительно, и это ободрило Себастьяна. С пониманием выслушали его. Проект органиста одобрили. На обновление инструмента обещали отпустить сколько потребно будет гульденов, как только выправится казна, опустевшая из-за экстраординарных расходов, связанных с пожаром.

Укреплялись и педагогические навыки Иоганна Себастьяна, однако не в классных занятиях — к школе Мюльхаузена он касательства не имел, — а в руководстве учениками, которым он давал уроки один на один. Такое обучение Себастьян вел еще в Арнштадте. Маленький музыкант Фоглер из Арнштадта приезжал к Баху на уроки в Мюльхаузен. Здесь прошел школу у Иоганна Себастьяна и будущий недюжинный мастер органной игры композитор Иоганн Мартин Шубарт. Ему было тогда шестнадцать лет, и он оказался одним из первых учеников Баха, вошедших в историю немецкого искусства. В скитальческой жизни Шубарту доведется еще не раз встретиться со своим великим учителем, тоже скитальцем по германским городам.

Благоустроилась семья молодого органиста. Но тем временем нарастала опасность музыкальному делу в Мюльхаузене более сильная, чем последствия недавнего пожара.

БОГОСЛОВЫ НАКЛАДЫВАЮТ ЗАПРЕТ

Мюльхаузен оказался одним из тех германских городов, где, исподволь ожесточаясь, наконец прорвались и привели в смятение бюргеров богословские споры.

В нашем столетии произведения Иоганна Себастьяна Баха звучат на всех континентах Земли, и духовная его музыка утратила былую неременную связь с ритуалами церкви. Раскидываются могучими кронами над концерт-

ными залами творения его. Потеряло свою остроту напоминание о догматических перепалках церковных управителей феодальной Германии начала XVIII века. В повествовании о жизненном пути композитора нельзя, однако, обойти существенный факт зависимости его от исторически сложившихся влияний былых общественных сил.

Богословские споры и усложнившаяся из-за них обстановка поставили Баха как композитора и исполнителя в затруднительное положение. Распри вызвала борьба двух церковных направлений. Обе группы объявляли себя вернейшими продолжателями учения Мартина Лютера. Но по-разному трактовали некоторые стороны этого учения.

Лютер, как известно, считал значение музыки после теологии важнейшим в церковном укладе. Духовный мастерзингер, он со своими последователями сочинял мелодии и стихи, был почитаем как создатель протестантского хорала. В поисках духовных мелодий не избегал и народных напевов.

Ортодоксы, как называли сторонников одной из спорящих сторон, считали себя правоверными последователями лютеранского учения и терпимо относились к украшению музыкай служебного ритуала.

Представителей другого направления называли пиетистами, что означало «благочестивые». То были сторонники богослова Шпенера, выступившего в последних десятилетиях XVII века якобы «за чистую христианскую веру», которая «без дел мертва». Пиетисты обличали своих противников в ханжестве и формализме, непримиримо относились к развивающейся церковной музыке, запрещая ее. Они оставляли только хоральные песнопения со скудным музыкальным сопровождением. Шпенер умер в 1705 году, когда распри достигли большого накала.

Но в Мюльхаузене объявились, судя по хронике города, незаурядные лидеры враждующих церковных партий в лице пиетиста пастора Фрона и защитника ортодоксов пастора Эйльмера. Они склонили каждый на свою сторону влиятельных зажиточных бюргеров, которые вносили денежные вклады в церковную кассу, от чего зависело и благосостояние церквей. Споры, таким образом, затрагивали и меркантильные интересы церковников.

Сохранились и воспроизводятся в книгах о Бахе портреты Фрона и Эйльмера. В строгих черных одеяниях с белыми воротниками, отороченными кружевами, лидеры партий изображены в позах проповедников.

Пасторские неурядицы в Мюльхаузене достигали большого накала страстей.

Не дошло до нас ни одного высказывания Баха об этих спорах. И как бы ни пытались некоторые биографы приписать ему симпатии к ортодоксам или пиетистам, эти домыслы беспочвенны. Как музыкант и художник он сохранял связи с представителями обеих партий, с некоторыми из них находился в близких отношениях, но от споров стоял в стороне. Иоганн Себастьян Бах проявлял убежденность художника, дело которого творить искусство, а не изъясняться словесно в диспутах.

Бах предпочитал обращаться при сочинении духовной музыки к первоисточникам своих духовных воззрений — к Евангелию и учению Мартина Лютера. Как художник-мыслитель он не находил в окружающей среде авторитетов, с уровнем эстетических взглядов, музыкальных идей которых мог считаться и чьи мнения определяли бы его творческое поведение. Он обращался к наследию прославленных музыкантов-композиторов. Однако, изучая их творения, Бах создавал произведения, по поверке веков оказывающиеся выше по своим достоинствам сочинений предшественников.

Юноша Бах проявил в сложной обстановке догматических распрей стойкость выходца из народа. Бахи всегда сторонились церковных распрей.

«Надо было уметь хлопотать, льстить и изворачиваться при столкновении взглядов; все это претило добросовестной и неподкупной натуре Иоганна Себастьяна», — писал об этом же периоде жизни Баха русский исследователь Э. К. Розенов. И немецкий биограф Ф. Вольфрум также признал, что Бах ценил «возможность свободного творчества» гораздо выше тех удобств в жизни, которых «он легко мог добиться своей уступчивостью по отношению к богословским деятелям».

Баха оставляют покамест вне споров. Себастьян еще не испытывает притеснений и с художническим увлечением совершенствует свою импровизационную игру. Не как ученик уже, а как сочинитель.

...В начале 1708 года Иоганну Себастьяну поручили сочинить кантату в честь праздника по случаю прошедших зимой выборов в городской совет. Не желая уступать в том резиденциям феодалов, входившая в силу буржуазия пышно проводила выборы и устраивала празднества

по поводу муниципальных событий. Сочинение кантат по таким случаям было традицией Мюльхаузена.

Светский повод — духовное содержание. Бах создал произведение в стиле школы Букстехуде. Возможно, чтобы не вызывать недовольства у спорящих богословов, он взял библейский мотив, близкий по характеру произведениям Лютера: «Господь — мой владыка» (71).

Лишь спустя лет полтораста начатое сравнительное изучение творчества Баха разных периодов позволило объективно оценить достоинства мюльхаузенского мотета Иоганна Себастьяна. Особенно интересен состав оркестра, вместе с органом сопровождающего хоровое пение. Молодой композитор искусно разделил оркестр на три ансамбля: медные духовые (трубы), деревянные духовые (флейты, гобой и фагот) и струнные.

Кантата торжественно прозвучала 4 февраля 1708 года в Мариенкирхе. Мюльхаузен остался доволен своим органистом. Постановили издать кантату на средства городского совета. На обложке крупной готической вязью с украшениями вывели имена двух бургомистров города — Адольфа Штректера и Георга Адама Штейнбаха; для имени же органиста церкви Власия едва нашлось место в конце страницы, где оно обозначено мелким шрифтом. Ноты «поздразительного мотета» каллиграфически выписаны рукой самого Иоганна Себастьяна: школьные уроки пригодились прилежному ученику на всю жизнь.

В Мюльхаузене же Бах сочинил кантату «Из глубины зываю» (131). Швейцер написал об этой кантате: «На каждой странице чувствуется, как освобождается композитор от влияния северных мастеров».

Торжественная кантата, безусловно, укрепила престиж органиста. Уже в феврале, после праздника в честь выборов, муниципалитет принял окончательное решение о перестройке органа и руководство этим важным для блага города делом поручил ему, Себастьяну.

Радовал Себастьяна и уклад его семейной жизни. Мария Барбара унаследовала от рода и домовитость, и музыкальность; муж обрел спокойную и надежную опору.

Двадцатитрехлетний Бах принес домой пахнувший краской свежий оттиск напечатанной в типографии «Выборной кантаты». «Голоса» ее вложены в нарядную обложку. Мария Барбара, повидавшая дома уже немало нот композиторов разных стран, полюбовалась сочинением мужа с затейливой виньеткой на последней странице папки.

На всеевропейском музыкальном языке, по-итальянски, значилось: «Год 1708. Бах. Органист Мюльхаузена».

Могли ли знать композитор и его жена, что в этот весенний день они держат в руках не только первую, но и единственную кантату, которой повезло быть изданной при жизни великого творца музыки?

Канун лета принес волнения. Богословские перепалки перенесли в церковь св. Власия. Светским властям не удалось приглушить вражду. Пиеисты одержали верх в руководстве этой церковью. Искусство Баха вынуждено было умолкнуть, обязанности органиста сводились к простейшему сопровождению хоралов. Никакой импровизированной гармонии.

Надежды на Мюльхаузен не сбылись. В Арнштадте запрет на его усовершенствования полифонической музыки наложили невежественные чины консистории, здесь — ученые богословы в пылу своих распрей и интриг.

На перепутье жизни молодой музыкант, теперь уже и композитор, оглянулся назад, на Веймар. В «Некрологе» сказано о Бахе: «...Городу Мюльхаузену не было суждено надолго его удержать». И далее в стиле хроники сообщено о поездке в 1708 году Иоганна Себастьяна ко двору веймарского герцога, которому он был представлен и показал там свою игру. В итоге свиданий Баху предложили должность камерного и придворного органиста в Веймаре, на что он немедленно согласился. Жалованье определили куда значительно больше мюльхаузенского: сто пятьдесят шесть гульденов в год.

25 июня Иоганн Себастьян написал прошение об отставке городскому совету Мюльхаузена. «...Я по мере слабых сил своих и разумения, — с положенной скромностью говорится в прошении, — старался улучшить качество исполняемой музыки почти во всех церквях округа и не без материальных затрат приобрел для этого хорошую коллекцию избранных духовных композиций... Но, к сожалению, я встретил тяжелые препятствия в осуществлении этих моих стремлений и в данное время не предвижу, чтобы обстоятельства изменились к лучшему...» В своем обращении к совету города Бах сообщает, что «неожиданное изменение» в его судьбе позволит ему «добиваться своей конечной цели — не досажая другим» (!), «творить настоящую, хорошую» музыку.

Отставка была принята.

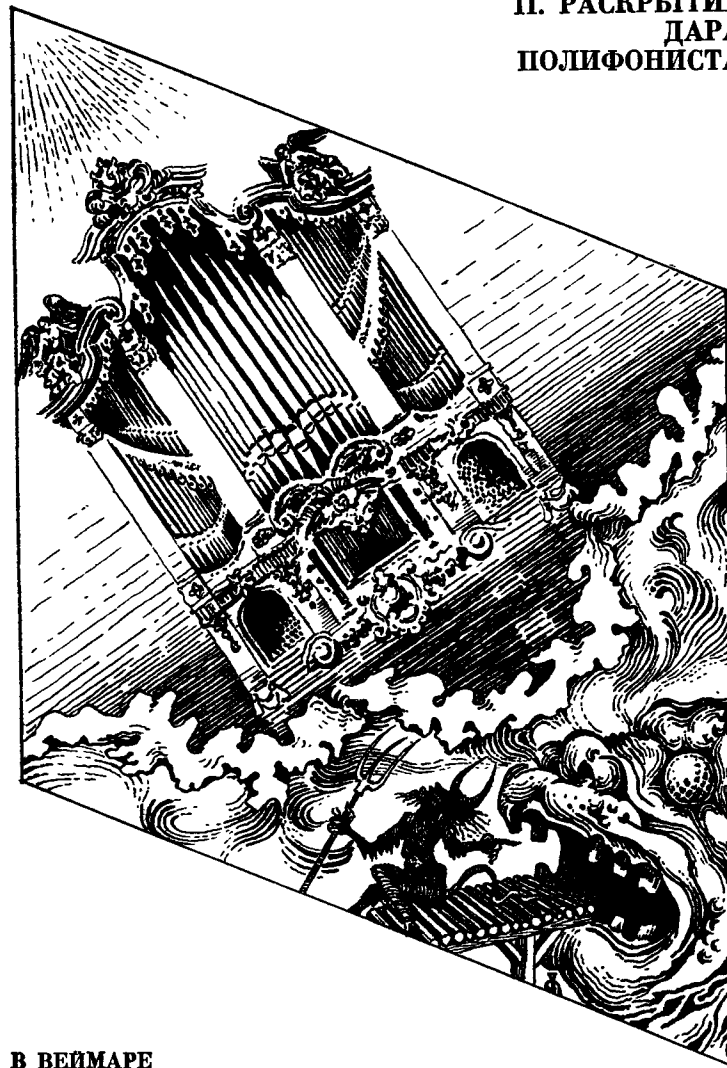
Городской совет Мюльхаузена оставил в силе договор

о перестройке органа, Иоганну Себастьяну поэтому пришлось не раз приезжать из Веймара в Мюльхаузен.

Когда в 1709 году восстановление органа закончилось, Баха пригласили испытать его. Ни одна из спорящих сторон не возражала против этого. Верный своим воззрениям, Иоганн Себастьян выбрал для обработки знаменитый хорал Лютера «Ein' feste Burg ist unser Gott» («Бог — твердыня наша») (1720). Он снова принял к роднику немецкой музыки. Мартин Лютер воплотил в хоралах дух народных масс. По словам Фридриха Энгельса, он своей деятельностью в начале XVI века «вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу...».

Бах творчески обработал Лютеров хорал и с артистическим блеском исполнил его на прекрасно звучащем после перестройки мюльхаузенском органе.

II. РАСКРЫТИЕ ДАРА ПОЛИФОНИСТА



В ВЕЙМАРЕ

Во дворце Вильгельма Эрнста Саксен-Веймарского Себастьяну доводилось бывать, когда он служил в «Красном замке».

Герцог, уже пожилой, считался просвещенным властителем. Однако, как ни старательно служили чиновники,

поборы с подданных не позволяли герцогу равняться в меценатстве с богатыми дворами феодальной Германии. Он не приглашал чужеземных артистов и гордился своим покровительством немецким мастерам. Это обходилось дешевле. Герцог любил органную музыку, содержал небольшой оркестр, обязывая музыкантов капеллы выступать и певцами. По стародавней привычке он не прочь был в дни празднеств надеть на них костюмы гайдуков, выездных лакеев, а некоторые из музыкантов справлялись и с обязанностями поваров. Такой произвол никого не удивлял. И служивые музыканты смирялись с прихотями своего благодетеля. Герцог сравнительно хорошо платил им. Среди музыкантов были преотличные, умевшие играть не на одном инструменте. Капельмейстер Иоганн Самуэль Дрезе, преклонных лет, спокойно полагался на слаженность своего маленького оркестра из двадцати человек. Появившийся молодой скрипач, клавесинист и органист быстро прижился в капелле. Помощник капельмейстера, сын его, был малоспособным, так что старый Дрезе увидел в Бахе хорошую подмогу и в руководстве оркестром.

Не дошло до нас почти никаких сведений о первых четырех годах жизни Себастьяна в Веймаре. Очевидно, кроме поездки в Мюльхаузен, он не покидал в эти годы Веймара. Вскоре после переезда сюда, в конце декабря 1708 года, у Марии Барбары родилась дочь Катарина Доротея. Молодой отец, конечно, был обрадован, однако по давней фамильной традиции немецких мастеров всех цехов истинную гордость вызывало у отцов рождение сыновей, особенно первенцев, — им надлежало продолжать дело отцов, им передавались секреты мастерства, будь то род механиков, скорняков или музыкантов.

22 ноября 1710 года свершилось такое событие и в семье Баха: Мария Барбара подарила Себастьяну первенца — Вильгельма Фридемана. Пройдет два года — родятся в семье близнецы, но они умрут в младенчестве; через год же, в марте 1714 года, появится на свет еще сын, Карл Филипп Эммануэль. А еще через год Мария родит третьего сына, Иоганна Готфрида Бернарда. Себастьян к июню 1715 года окажется сам шестым.

Веймар был главным городом Тюрингии, достаточно оживленным. Но еще не был тем знаменитым Веймаром — городом поэзии, городом Гёте и Шиллера, каким вошел в историю немецкой культуры в эпоху «Sturm und Drang». Издавна, однако, крепили корни культуры в этом

городе. Замшелая черепица на старых домах Веймара, готические стены зданий помнили еще Лютеровы времена. Для Себастьяна Баха Веймар был дорог памятью о Лютере, может быть, и о Генрихе Шюце, сочинения которого он изучал в ранней юности.

Веймару суждено было стать и городом Иоганна Себастьяна Баха. В дни жаркого лета молодую семью придворного музыканта вместе с другими горожанами видели гуляющей в лесу за заставой. Часто ли? Такой напряженно-плодоносной проступает перед нами жизнь композитора-органиста, что трудно даже объять слухом и мыслью все созданное Себастьяном Бахом в веймарские годы. Не оцененные по достоинству современниками, произведения молодого композитора, сочиненные именно в Веймаре, — это великий, непреходящий, *зрелый* Бах.

Слушателям нашего времени, вовлеченным в мир органной его музыки, трудно верится поначалу, что большая часть программ концертов состоит из произведений юности композитора. Концертный зал заполняют звуки органа; утихает какая бы то ни было критическая мысль; стоустый инструмент излагает покоряющие наш слух, сердце, сознание величавые мысли. Исподволь воображение рисует образ непременно «старого Баха», знакомого по распространенным портретам, в парике, в строгом камзоле; представляется образ музыканта трудной жизни, многодетного отца, уставшего от борьбы с церковной и бюргерско-чиновничьей рутинной.

Каково же бывает удивление, когда по фотографическому справочнику неискушенный в биографии композитора слушатель узнает о том, что большинство этих знаменитых произведений создано в возрасте от 23 до 30 с небольшим лет!

Музыкальное миросозерцание Баха нашло свое совершенное отражение в органных произведениях. Органная музыка наиболее отвечала философским, нравственным, поэтическим устремлениям времени. Орган был инструментом мышления Баха, как фортепьяно — Шопена, оркестр — Бетховена; «Бах мыслил органно» — эта фраза встречается во многих книгах о Бахе, не оставим ее в стороне и мы. Но нужна оговорка. Произведений для клавира Бах сочинил за свою жизнь больше, чем для органа. Он мыслил и «клавирно». Его гений столь всеохватен, что нельзя сводить его музыкальное мышление только или преимущественно к органному искусству. Бах был худож-

ником и мыслителем полифонии — это более общая характеристика его как композитора и музыканта. Совершенство полифонии во всех жанрах музыки — главная его художественная задача.

Первые годы жизни в Веймаре Иоганн Себастьян служил гофорганистом герцога. Именно поэтому орган тогда и стал инструментом его полифонического искусства.

Инструмент всемогущий, орган заменял композисту и исполнителю оркестр, клавир и даже хор с сольными голосами. Сотни труб объединены в группы регистров. В отличие от других инструментов у органа регистры различимы по тембрам; трубы регистра имеют один тембр и разную высоту звучания. Десятки, сотни регистров. Своей богатой звучностью и разнообразием красок орган был вне сравнения с другими инструментами. Различались и чисто органские звуки, и голоса, окрашенные в тембры смычковых и деревянных духовых: скрипки, гамбы, контрабаса, гобоя, флейты, фагота. Слышались тембры, напоминавшие медные духовые, даже ударные, например звучание литавр. И тембры человеческих голосов; подобие человеческого голоса в органном звучании издавна так и называлось по-латыни: vox humana, другой регистр носил название «ангельского голоса» — vox angelica.

В Веймаре Бах играл на органе дворцовой церкви. Это была странной архитектуры церковь. Высокая, трехэтажная, она имела в алтарной части сооружение в виде удлиненной, сужавшейся к потолку пирамиды. Прихожане по-своему добродушно называли это алтарное сооружение «дорогой в царство небесное». Орган же этой церкви, хотя и имел немного регистров, был превосходным инструментом.

Веймар времен Баха не был еще «германскими Афинами», но, кажется, здесь Себастьян меньше чувствовал духовное одиночество, чем в каком-либо другом городе за все годы скитаний.

В капелле служили способные музыканты.

В Веймаре жил дальний родственник Себастьяна по материнской ветви, сверстник его, исполнитель, композитор, теоретик музыки Иоганн Вальтер. Впоследствии он станет весьма известен своими трудами, в частности «Музыкальным лексиконом», где даст сведения и о нескольких Бахах, конечно, и об Иоганне Себастьяне.

Уроженец Эрфурта, Вальтер получил образование в тамошнем университете, изучал философию и право. Восем-

надцати лет он служил уже в родном городе органистом. Не исполнилось ему и двадцати, как вышло в свет его «Наставление о сочинении музыки». Исподволь готовя свой «Лексикон», Вальтер вел переписку с теоретиками музыки и композиторами. Эрудированный молодой ученый ценил виртуозное мастерство своего родственника, именно с ним Себастьян ездил в Мюльхаузен, его друг ассистировал ему во время выступления и был свидетелем артистического успеха органиста.

Вальтер служил музыкантом в городской церкви Веймара; там стоял орган с большим количеством регистров, чем в дворцовом храме, поэтому, возможно, Себастьян упражнялся и на этом инструменте, а Вальтер был иной раз первым и единственным слушателем новых прелюдий, фуг, токкат и фантазий своего друга. Музыканты обменивались нотами произведений композиторов Германии, Италии и других стран. Занимались переработкой их, каждый в своем духе. Это было увлекательное состязание в искусстве полифонии. Время отдавало полное предпочтение подобным трудам Баха: его переложения концертов и сочинений других жанров оказались богаче, жизненней. Один лишь пример: fuga si минор на тему итальянского композитора, старшего современника Баха, Корелли (579). Она в оригинале имела 39 тактов. Себастьян развил тему в интерпретации для органа до 102 тактов. Писал Бах клавирные и инструментально-оркестровые произведения. Есть сведения о том, что кое-что создано им по советам приятеля.

Вальтер превосходил друга ученостью. Он пользовался веймарской библиотекой и в введении к «Музыкальному лексикону» вспомнил с благодарностью о тех «сведениях о музыке и музыкальных деятелях», которые он «мог почерпнуть в превосходной библиотеке города Веймара». Многим он мог делиться с Бахом.

Друзья были знакомы домами. Себастьян стал крестным сына Вальтера. В часы оживленных бесед композиторы обменивались музыкальными темами, предлагая друг другу затейливые формы развития их. Достоверно известно, что летом 1713 года они обменялись «загадочными канонами». Такие каноны записывались в нотах для одного голоса. Моменты и интервалы вступления других голосов должны были угадать сами исполнители. Даже сохранилась одна дата: свой ответный хитроумный канон Бах принес Вальтеру 2 августа.

Прятели подшучивали один над другим. Себастьян изумлял всех свободным чтением с листа пьес любой трудности. Этим он не прочь был погордиться. Однажды Вальтер решил разыграть Баха. Сочинил сложнейший этюд и положил нотную тетрадь на клавикорд. Он ждал сегодня гостя. Себастьян в хорошем расположении духа вошел в кабинет и по привычке сразу устремился к клавикорду. Вальтер под предлогом заботы о завтраке вышел из комнаты, однако стал наблюдать за гостем в дверную щель. Тот уверенно сел за инструмент, чтобы сыграть неизвестную пьесу. Прозвучали вступительные фразы — и осечка. Новая попытка — опять конфузия. Вальтер увидел вытянувшееся лицо Себастьяна, нервные движения рук. Не выдержал и расхохотался за дверью. Бах понял шутку хозяина. Хитро и учено придуманный экзерсис не поддался его рукам!

Назовем еще одного собеседника и доброжелателя Баха веймарской поры — скромного, образованного филолога, помощника ректора гимназии Иоганна Матиаса Геснера. Горячо любящий музыку, Геснер часто слушал органную и клавирную игру Себастьяна; с восхищением он любовался молодым виртуозом. Запомним, читатель, это имя: Геснер.

Не раз посещал Веймар и бывал в семье Себастьяна его школьный товарищ Георг Эрдман. Он охотно напевал арии, петые ими когда-то в Ордруфе и Люнебурге. Вспоминались даже похороны почтенных горожан, когда им, мальчикам-хористам, платили гроши. Эрдман хвалил Себастьяна за артистическое владение органом, слушая дома его игру на клавесине. Но сам он выбрал чиновничье поприще. И потому охотно переводил разговор о музыке на рассказ о выгоде службы при дворах других европейских держав. Например, при российском. Император Петр охотно берет на службу полезных и знающих людей. Сам он, Эрдман, почитал бы большой удачей поступить на службу правительству России: жалованье там платят несравненно большее, чем в немецких княжествах... Однокашник Себастьяна достигнет своего, но, увы, память у него окажется короткой, и в тяжкую пору жизни Баха Эрдман не протянет руку помощи своему лицейскому товарищу... В Веймаре же они встречались друзьями, хотя и чужды были Эрдману и малопонятны пылкие поиски Баха в искусстве полифонии. Не сильный в словесных рассуждениях, Бах предпочитал излагать свои сердечные по-

рывы и мысли, обращенные к друзьям, в нотной записи, в звучаниях органа или клавесина. Вальтер и тот прерывал речи, уступая первенство импровизациям своего друга.

СЛАВА ВИРТУОЗА

Бах — поэт и философ высшей формы многоголосия, фуги. Органные фуги чаще всего предварялись прелюдиями. По ритуалу богослужения они исполнялись порознь.

Прелюдии — пьесы, гомофонной формы, с главенствующим голосом, со свободной, так называемой фигурационной разработкой. Соединенные с фугой, прелюдии создавали драматическую коллизию. Воспринимались они с фугой как единое целое, как единый цикл.

Уважительное отношение к органной музыке передавалось в народной среде от поколения к поколению. Вспомним пушкинские строки из трагедии «Моцарт и Сальери»:

...высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался.

Сызмальства привыкали к многоголосной музыке, с годами появлялась способность оценки игры органистов. Сидевшие в храме спиной к органу прихожане не видели самого музыканта. Они слушали и следили за звучанием импровизированной или заранее сочиненной прелюдии и за голосами, ведомыми в фуге.

Узнавали фугу по мелодическому «бегу» голосов. Один передает другому тему, принявший ее голос «бежит» дальше, слышится и следующий голос, объявляющий эту же тему.

В начале фуги звучал ведущий голос; знали, что он показывает тему в главной тональности, органист вводит второй голос — объявлялась побочная тональность, третий голос снова возвращал к главной тональности. Органист заканчивал первую часть (экспозицию). Во второй части меняется последовательность голосов. Идет искусная разработка темы, автор-музыкант дает волю своей фантазии, подчиненной, однако, строгим законам многоголосия. Развертывается звуковое действие, голоса вступают в различных последовательностях, улавливаются разные тональности. Мелодия иногда трудноузнаваема: она

увеличивается в длительности своей или сокращается, звучит в зеркально обращенной форме, приобретает новый звуковой облик.

Тема фуги могла развиваться ровно, иной раз многоголосные построения звучали, как бы перемещаясь: в направлении восходящем или нисходящем. Фуга поражала спокойным и сдержанным изложением мысли или захватывала виртуозно-патетическим складом. Пространные фуги содержали иной раз оба этих, казалось бы, несхожих признака. Поражало умение органиста сочетать самые как будто противоречащие один другому регистры. И достигать красоты звучаний. Музыкант ведет фугу к высшей точке напряжения. Но в тот же момент ощущается начало нового развития движения. И эта фаза многоголосной музыки оказывается еще напряженной, еще более могучей. Но движение переходит в новую форму. Захватывает дух на конечной вершине фуги, в ее коде, то есть завершении.

Игра Баха на органе, как и исполнение воскресных кантат в храмах, обсуждались потом у домашних очагов — в бюргерских семьях и во дворцах, в гимназии и консистории, в беседах, возникавших в почтовых дилижансах и светских гостиных. Имя молодого Баха-виртуоза становилось все более известным. Многие из приезжих считали обязательным для себя посетить службу в придворной церкви и послушать его. Сам органист не видел был за инструментом, находившимся на хорах третьего этажа. Только наезжавшие музыканты да знатные гости, быть может, допускались на галерею и вблизи видели веймарского гоф-органиста. Изумляла техника игры. «Ногами он исполняет на педалях каждую тему и всякий пассаж так же правильно и точно, как бы руками», — говорится о Бахе в одном старом сборнике сведений о знаменитых музыкантах: «ноги его как будто наделены крыльями, если судить по быстроте, с какой они двигаются по клавишам педали», — свидетельствуется в другой книге. Уверяли, что молодой органист, «не довольствуясь проворностью своих удивительно развитых пальцев, брал в зубы палочку и во время игры, нагибаясь, нажимал ею на добавочные клавиши мануала...».

В похвалах молва, как видим, доходила до анекдотических преувеличений! Самому Баху доводилось опровергать иные слухи. Но ведь и они вырастали из каких-то зерен правды?

Пустили было слух, что «старый Бах» (а отцу нескольких детей едва перевалило тогда за тридцать!) любил в скромной одежде сельского учителя заходить в маленькие церкви сел и городов (Себастьян действительно был прекрасным ходяком!), садился на органную скамью, минут-другую изучал управление и первыми же пассажами, могучими, неслыханными в скромной церкви, не то восхищал, не то пугал присутствующих при сем... Дивились игре странника, и кого-нибудь осеняла дерзкая мысль: это не кто иной, как сам Бах перед ними, или дьявол творит наваждение немислимыми звучаниями органа...

Из биографии в биографию переходит не подтвержденный, однако, документами рассказ о встрече органиста с кронпринцем Фридрихом. Не то в 1713, не то в 1714 году веймарский музыкант оказался в городе Кассиле перед бравым боевым генералом-кронпринцем (благодаря жеманье на сестре шведского короля Карла XII он станет вскоре королем Швеции). Иоганн Себастьян играл на органе. Кронпринц якобы настолько был поражен искусством виртуоза, что тут же снял с пальца перстень с драгоценным камнем и протянул его органисту. Спустя более чем четверть века эту историю, как достоверное воспоминание, опишет в своей книге ученый деятель Константин Беллерман. Он выразит особое удивление игрой Баха на педали: «Ноги органиста, как птицы, метались с одного клавиша на другой, и в ушах слушателей раздавались тяжелые, гулкие, как раскаты грома, звуки». И далее добавит с подобострастием к кронпринцу: «И если он (то есть Бах) заслужил такой подарок только за ловкость своих ног, что же пожаловал бы ему принц, если бы он призвал на помощь ногам еще и руки?»

Подобные рассказы — пример всеобщего восхищения невиданной свободой обращения Баха с царственным инструментом. Рассказы рождались в среде канторов и органистов захолустных городков и деревень, возникали в дворцовых кругах. В причудливых созданиях молвы, несомненно, отражена истина о расширявшейся славе веймарского органиста.

К Иоганну Себастьяну обращались за советами о поддержании в порядке или о перестройке органов магистраты и консистории разных городов. Герцогу было лестно держать у себя такого способного мастера. И он давал милостивое согласие на своеобразные гастрольные поездки гофорганиста.

Сохранились документально подтвержденные сведения о нескольких выездах Баха из Веймара.

Осенью 1713 года его пригласили в Галле. Там строился большой орган. Задуман он был органистом Вильгельмом Цахау, известным музыкальным педагогом, у которого, в частности, учился в отрочестве Гендель. Год назад Цахау умер, но строительство органа продолжалось, значительная его часть уже была возведена. Кому поручить пробу и осмотр сооружения? Обратились к молодому знатоку дела Баху.

Себастьян с волнением прикоснулся пальцами к клавиатуре, погами — к педали инструмента, уже выверенного строителями. Служители надувают мехи за фасадом величественного многотрубного сооружения. Все приходит в движение — и клавиши мануалов, и клавиши педалей, и клапаны управления; воздух, разбиваясь на сотни струй, заставляет трубы звучать на разные голоса, в разных регистрах. Этот миг одухотворения материи, еще недавно безмолвной и косной, Иоганн Себастьян переживал с внутренним трепетом и восторгом.

...В Галле приехал уже не юноша, а зрелый и знатный мастер. Он остался доволен сооружаемым величественным инструментом. Дал нужные советы для завершения работ. Патрон музыки в Галле Август Беккер пригласил гостя показать свою игру. Неизвестно, что исполнял и импровизировал Себастьян. Но восхищение было, видимо, столь сильное, что органисту сразу же предложили стать преемником Цахау. Бах представил себе, каким будет новый орган в готовом виде, оценил по достоинству лестное предложение. Не раздумывая дал согласие. Уже нарисовал себе картину жизни с семьей в понравившемся городе. Более того, написал даже «пробную кантату». Возможно, он уже томился на службе у герцога...

Едва выйдя из почтовой кареты в Веймаре, Себастьян с радостью сообщил жене о своем намерении. Молодой матери, прижившейся с семьей в Веймаре, не хотелось сниматься с гнезда. Тем более что здесь едва ли не постоянно жила у Бахов ее старшая сестра, помогала по хозяйству и уходу за детьми. На досуге Иоганн Себастьян взвесил «за» и «против». Герцог терпим и не мешает ему создавать большую музыку. А доходы? Он узнал, что, несмотря на высокий ранг покойного Цахау, он, Бах, в Галле будет иметь гильденов куда меньше. Себастьян пошел на попятный. В Галле его отказ вызвал недовольство, его упрек-

нули в корысти, там прослышали, что веймарский герцогский двор после поездки органиста прибавил ему жалованье.

Завязалась неприятная переписка, она затянулась до весны 1714 года. Черта характера: в искреннем увлечении, согласиться с чем-то, а потом, пообдумав, остыть и отказаться, — нередко портила отношения Баха с сослуживцами и высокопоставленными особами.

В почтительнейших письмах высокоуважаемому господину Беккеру и чтимой коллегии Бах скромно оправдывается, объясняя положение дела. А те наступают и, наконец, открыто упрекают в том, что их предложение он принял, дабы поднять свой вес в кругах герцогского двора. В начале 1714 года Иоганн Себастьян, не скупясь на слова признательности и похвалы деятелям Галле, с достоинством отводит обвинения. Больше упреков из Галле не поступало.

Впрочем, упреки эти не были лишены основания. Именно после поездки в Галле Баху увеличили жалованье со 156 гильденов до 229, а вскоре оно возросло еще более. В марте 1714 года он получает новую должность: теперь Бах не только гофорганист, но и концертмейстер капеллы.

В том же 1714 году Иоганн Себастьян побывал в Лейпциге. Он давно хотел повидать университетский город Саксонии. Лейпциг гордился питомцами, выпешшими из стен университета. Среди них был Готфрид Лейбниц, ученый, дипломат, философ, чье имя славилось в Европе. В Лейпциге создано музыкальное общество, названное именем другого здешнего воспитанника, едва ли не самого известного в Германии композитора, Георга Филиппа Телемана, чьи сочинения хорошо знакомы Баху. Телеман преуспевал в разных видах музыки — в ораториях и кантатах, в оркестровых сюитах, в концертах и увертюрах. Он легко переходил от духовной музыки к светской, от од к застольным песням. Телеман, однако, был далек Иоганну Себастьяну как художник. Он охватывал поверхность музыки, Бах шел в глубь ее. Будучи старше Иоганна Себастьяна на четыре года, этот блестящий композитор переживет Баха почти на семнадцать лет. Его шумная слава заслонит на время известность Баха-композитора, хотя как виртуоз исполнитель тот уже в веймарскую пору считался в музыкальных кругах Германии выше Телемана.

В Лейпциге продолжал сочинять музыку, писать книги знаменитый Иоганн Кунуа. Ему было 54 года, когда

Бах приехал в Лейпциг. Больше четверти века Кунау занимает почетную должность кантора школы знаменитой церкви св. Фомы. С детства Себастьян изучал сочинения лейпцигского композитора и бережно хранил у себя собственноручно переписанные ноты его произведений; он знал и о книгах Кунау. Этот остроумный писатель, автор трактатов о музыке, вспоминался в беседах с Вальтером.

Между тем в Веймар пришло письмо из гостеприимного Галле. Механики завершили строительство могучего органа. Магистрат и совет церкви Богоматери приглашают для пробы органа и первого концертирования на нем знаменитого Кунау, а также опытного практика-музыканта Ролла из города Кведлинбурга; третьим заблаговременно приглашается веймарский гофорганист Себастьян Бах. Письмо прислал лицензиат прав Август Беккер, который, несмотря на недавнюю тягостную переписку с Бахом, сохранил к нему дружеское расположение.

22 апреля 1716 года Себастьян посылает в Галле письмо с благодарностью за приглашение. Оно поражает обилием лестных выражений. Хочется привести его полностью как документ, свойственный эпохе и той среде, в которой вращался служивый художник.

«Высокородный особочтимый господин.

Весьма обязан Вам за Ваше совершенно благосклоннейшее и исключительное ко мне доверие Вашей высокородной милости, а также и всех Ваших высокочтимых коллег; мне доставляет величайшее удовольствие почтительнейше служить Вашему высокоблагородию и по возможности удовлетворить требованиям в предстоящем испытании. Прошу сообщить это мое решение высокочтимой коллегии, при этом засвидетельствовать мое всепокорнейшее почтение и поблагодарить за совершенно исключительное доверие.

Так как Ваша высокородная милость неоднократно, а не только сейчас, утруждала себя из-за меня, то я позволю себе с покорнейшей благодарностью заверить, что для меня на протяжении всей моей жизни будет величайшей радостью называться

Вашей высокородной милости высокочтимого моего господина покорнейшим слугой

Иог. Себ. Бах,
концертмейстер» *.

* В переводе Я. С. Друскина.

Открытие органа состоялось в Галле 3 мая 1716 года. Испытание инструмента прошло как празднество, звучало много музыки, произносились речи.

Найдено в архиве меню званого обеда, устроенного церковным советом в честь гостей-музыкантов и депутатов, посетивших Галле ради такого торжества. Мы можем представить себе хозяев и гостей, сидящих за длинным столом, покрытым домотканой скатертью. Известно даже, во что обошелся этот обед совету: 11 талеров и 12 грошей, кроме расходов на прислугу. Бодрящих и освежающих напитков выпили на 15 талеров и 14 грошей, даже на сумму, большую, чем стоили яства. На блюдах, которыми был уставлен стол, мы видим щуку, копченую ветчину, пирожки, сосиски со шпинатом, баранину. Гости были, кроме того, потчеваны горячей спаржей, гарниром из гороха и вареной тыквы, а также весенним салатом и молодым картофелем. Среди сладостей виднелись на столе засахаренные пластинки лимона и варенье, сваренное, возможно, из вишен сада настоятеля церкви Богоматери.

Себастьяну было что рассказать Марии Барбаре по возвращении домой. Ну как же, читатель, автору удержаться и не заглянуть здесь в грядущее: судьбе угодно будет спустя несколько лет снова свести имя лейпцигского кантора Кунау с именем Баха, а пятилетний первенец Фридеман, шустро бегающий по уютной квартире Бахов и севший вот сейчас за клавинорд, чтобы показать отцу упражнение, выученное им, впоследствии станет знатным музыкантом, органистом того самого города, где побывал только что Себастьян, и даже войдет в историю музыки «галльским Бахом»...

В 1716 году Иоганн Себастьян совершил еще два путешествия. Одно — в милый памятью о многих Бахах Эрфурт. Оттуда пришло приглашение бывшему воспитаннику Лüneбургского лицея — тоже для испытания органа.

Другая поездка — в Мейнинген, где жила семья его родственника Иоганна Людвига Баха, который принадлежал к «мейнингенской ветви» музыкантского рода. Больше века назад там поселился Липс, сын Фейта Баха. О нем смутно помнили потомки, зато его сын, внук Фейта, уже пожилой родственник Иоганна Себастьяна, был очень уважаем в семье Бахов. Веймарский гость порашил невиданной глубиной и беглостью исполнения на клавишине труднейших сочинений — своих и чтимых Бахами немец-

ких сочинителей. И доставил истинное удовольствие музыканту, сыграв наизусть его клавирные пьесы.

В Веймар до Баха из разных городов доходили все новые похвалы его исполнительскому искусству. Однако отзывы записных критиков в печатных изданиях о его композиторском даре в эти годы не было. Лишь одно высказывание о Бахе — сочинителе музыки отыскано на страницах книги, вышедшей в свет в 1717 году под названием «Заново открытый оркестр». Автор ее, уже известный читателю гамбургский теоретик музыки Иоганн Маттесон, посвятил такие строки нашему мастеру:

«Я слышал некоторые произведения известного органиста в Веймаре, господина Иоганна Себастьяна Баха, — церковные произведения для упражнения. Они созданы столь хорошо, что заставляют отнестись к этому мужу с высоким уважением».

Маттесон инкогнито слушал Баха, очевидно, в Веймаре. Он взглядел композиторский дар органиста.

КАНТАТЫ В НОВОМ СТИЛЕ

После первой поездки в Галле, весной 1714 года, Бах был назначен концертмейстером. Он оставался и в должности гофорганиста, ему вменили теперь в обязанность сочинение кантат для воскресных и праздничных служб в дворцовой церкви Веймара.

Музыкальное мирознание композитора-полифониста уже нашло совершенное воплощение в органных произведениях. Но сочинение кантат он любил и даже отдавал предпочтение этому виду композиторского и исполнительского труда. Здесь слово соединилось с музыкой!

До сего времени Иоганн Себастьян называл свои кантаты мотетами, оставаясь верным старой певчески-оркестровой форме музыки, сочинявшейся на тексты из священного писания или духовных стихов лютеровского времени.

С арнштадтской поры, изучив опыт Букстехуде и других мастеров, он писал кантаты в установившейся манере на собственные тексты — переложения из Евангелия. В сравнении с мотетами «эпохи строгого письма», достигшего своего высокого развития в XVI веке, это был уже относительно новый стиль духовных кантат. Не было, как раньше, полного подчинения партий инструментальной музыки партиям хора и солистов, голоса певцов теперь зву-

чали, когда того желал сочинитель, тоже «инструментально». То было время дальнейшего обогащения полифонического искусства в жанре духовных кантат. Искусство обрело новые возможности музыкального повествования на евангельские сюжеты и темы. Но тексты евангелистов, даже обрабатываемые самими сочинителями музыки, ограничивали музыкальные возможности жанров. Теперь в кантатах свободнее сочетались арии, ариозо, речитативы с партиями хора, инструментов и оркестра в целом в сопровождении органа. Открылись большие просторы для сближения вокальных и инструментальных голосов.

Бах и его великий сверстник Гендель гениально завершали развитие старой ариозно-хоральной кантаты и, обогащая полифонию, заимствуя вековой опыт итальянской музыки, перешли к форме кантат и ораторий на тексты поэтов, близкой концертной. Хотя в основе и новых стихов лежали канонизированные церковью тексты.

С Бахом — автором кантат, сочинявшихся в старом духе, — в наше время познакомиться трудно. Эти кантаты редко звучат в концертах. Они известны лишь исследователям, умеющим слышать музыку в нотной записи. И в этих кантатах содержатся гениальные фрагменты. Альберта Швейцера восхитила посвященная неизвестно чьей памяти заупокойная кантата «Actus tragicus» (106). С полной достоверностью не установлена принадлежность текста ее Баху, но доверимся интуиции Швейцера и других исследователей. Швейцер без сомнения приписывает текст кантаты автору и находит этот текст одним из самых совершенных в музыкальном отношении, он восхищается воззрением Баха на жизнь человеческую, завершаемую актом смерти, как актом, принимаемым «с миром», ибо благословляется и этим актом вечность всеобщей жизни. Исследователь прослеживает эту линию как сквозную в баховской «музыкальной философии», проходящую в его творчестве с юных лет до последних дней.

Швейцер даже выразил сожаление, что Бах отдал дань моде и отказался от испытанной формы кантаты. Но того требовала сама жизнь искусства. Маттесон в Гамбурге шел даже дальше: он склонен был вовсе отказаться от хорала. В городе Зорау жил в эти годы поэт и проповедник-моралист Эрдман Ноймейстер, ему было уже лет сорок, и он выступал за введение новой формы духовной кантаты, писал стихи для композиторов.

Навещая Веймар, Ноймейстер сблизился с Иоганном

Себастьяном, сочинял стихотворные тексты для кантат в новом стиле. Темпераментный, широко мыслящий деятель поэтического и ораторского искусства оказался на жизненном пути Баха одним из немногих современников, оценивших не только высокую одаренность музыканта как импровизатора и исполнителя-органиста, но и как композитора.

Себастьян познакомился в Веймаре и с местным поэтом Заломо Франком, уже пожилым человеком, секретарем консистории; Франк был скорее поэтом-ремесленником, но старательным. К тому же, как служащий консистории, он угадывал запросы веймарского двора. И был покладист, позволяя Баху вносить изменения в текст своих стихов; больше двадцати кантат Иоганн Себастьян в веймарскую пору написал на тексты именно Заломо Франка.

Одним из признаков обновленного жанра была трехчастная ария *da saro*, где первая, «головная», часть повторяется в виде третьей части. Новый стиль кантат сближал этот жанр со светской мадригальной музыкой. Ария *da saro* в соединении с речитативом позволяла, по словам Ф. Вольфрума, отражать «индивидуальные настроения слушателей «в противоположность объективным словам Библии и духовной песне общины». Смягчались границы между стилем церковных и светских композиций Баха. Новая форма кантаты позволяла свободнее вводить в музыку мотивы народных песен и даже народных танцев, что несло с собой знакомые слушателю, близкие жизни образы. Кантата способна была вобрать живую сложность человеческого сердца, страдания и надежды человеческие, гармонию и страсть земной природы.

Обогащение духовной музыки поэзией обосновывалось и теоретически. Веяния эпохи породили учение об аффектах, *Affektenlehre*. Это учение оказывало сильное влияние как раз на музыкально-драматические виды искусства. Иоганн Вальтер был знатоком этого учения и, конечно, мог благотворно влиять на своего друга-композитора.

Речь шла о воздействии музыки на человеческие чувства. По теории аффектов приемы построения музыкальных пьес, сочетание средств музыкального искусства должны связываться с теми или иными, но всегда определенными ощущениями. Закономерностями таких связей и обязан пользоваться композитор, желающий полнее воз-

действовать на сердца людей. Были определены главные состояния аффекта, которые надо знать музыканту: любовь, страдание, радость, гнев, сострадание, страх, дерзость, удивление. О чувствах, выражаемых средствами музыки, спустя много лет подробно напишет в своем «Лексиконе» Иоганн Вальтер. Теперь же он развивал эту теорию в беседах, затягивавшихся до позднего часа.

Неудержимым в целенаправленности своей представляется нам Бах, выбивающийся из-под педантичной опеки чиновников и церковных догматиков. На портрете Себастьяна веймарских лет, писанном около 1715 года, мы видим волевого, сильного Баха с открытым лицом. Зеленый с красным камзол, обтягивающий статную, с широкими плечами фигуру, усиливает ощущение энергии, исходящей от фигуры деятельного человека.

За кружкой домашнего вина, присланного из какой-нибудь семьи Бахов или Леммерхиртов, приятели рассуждали о новой форме кантаты, о музыкальных новостях, достигавших Веймара. А в дальней спальне Мария Барбара, отпустив служанку, кормила грудью младенца или напевала колыбельную песенку — они не затихали никогда в семье Баха...

К новой форме кантаты Бах обращался еще в 1712 или 1713 году. Сохранилась кантата (142) на слова Ноймейстера с ариями *da saro* в мадригальном стиле. Но Иоганн Себастьян не отказывался и от традиционной формы. Первая кантата, написанная им уже в должности концертмейстера и исполненная летом 1714 года, была и первой кантатой, написанной — предположительно — на слова Франка. Это одно из известнейших произведений «веймарского Баха»: «Я много познал страданий» (21). В ней находят приметы сходства с «*Actus tragicus*», например, начало у обеих кантат — оркестровая «сифония».

Очень красива в арии сопрано мелодия жалобы, передающая явственно ощущаемые вздохи. Учение об аффектах нашло отражение в арии тенора, при словах «буря и волны». Форма же арии *da saro* избрана Иоганном Себастьяном на этот раз только в дуэте сопрано и баса.

Кантаты Баха веймарских лет не уступают сочинениям, написанным в последующие времена. Тридцатилетний композитор столь же совершенно работал в жанре кантаты, как и Бах, умудренный опытом. Исполнителями же — певцами, хором и музыкантами-инструментали-

стами — Бах в Веймаре располагал, по-видимому, даже более сильными, чем когда-либо.

Одна из лучших в веймарские годы — праздничная баховская кантата (31) на текст Заломо Франка «Der Himmel lacht, die Erde jubiliert» («Небеса смеются, земля ликует»). Она написана для хора, трех солистов и большого, даже величественного по тем временам оркестра: двух скрипок, двух альтов, двух виолончелей, трех труб, четырех гобоев, фэгота, литавр и клавишного инструмента непрерывного сопровождения.

Поражает оркестровое вступление. Соната — ярчайший пример изобразительной музыки Баха. Цельное «звукописное полотно», насыщенное радостными образами. «Невозможно передать словами, как увлекательно смеются небеса и ликует земля», — писал об этом полнозвучном вступлении Швейцер. Величально, в стремительном темпе выступает следующий за сонатой хор с оркестром. Ликованье в аккомпанементе. В середине номера сдерживается темп, но затем неторопливая лирическая мелодия хора сменяется быстрым темпом, в котором финальные голоса завершают эту часть кантаты. Образ полного энергии молодого Баха встает за хоровой фреской!

Далее — с сопровождением струнных — звучат речитатив баса и басовая ария: здесь господствуют ликование и мужество. Вступает в роль солист-тенор. Доверительный речитатив контрастно сменяется веселящей дух арией, в ней снова воссоздается образ весенней природы; в арии тенора взволнованно развертывается картина вечного цветения «древа жизни», праздник света на земле.

Следующий номер — короткий повествовательный речитатив сопрано и пространная, певучая, очень «концертно» звучащая ария, поддерживаемая голосом гобоя; эта ария идеально уравнивает композицию кантаты, в которой до сих пор господствовали «массивы» мужских сольных голосов. Ария сопрано как бы приглашает слушателя к восхвалению в самом себе жизни мира. Финальный хорал снова утверждает тему ликования неба и земли.

...Здесь упомянуты три из дошедших до нас примерно двадцати духовных кантат Баха веймарских лет.

Тогда Иоганн Себастьян впервые выступил как сочинитель светских кантат. В городе не было магистратской

капеллы. Концертная музыка звучала только в апартаментах герцога. Иногда он выезжал с музыкантами за пределы своих владений. Достоверно известно, что в начале 1716 года веймарский герцог был приглашен соседом — герцогом Христианом Саксен-Вейсенфельским на празднование его 35-летия, назначенное на февраль. Каждый из гостей — владельцев особ — готовил подарки. На празднике собирались устроить зимнюю охоту в лесных угодьях, и Вильгельм Эрнст решил блеснуть своей капеллой. Он приказал Баху сочинить подарочное произведение. Так Иоганн Себастьян написал первую в своей жизни светскую кантату, Охотничью (208).

Заломо Франк приготовил текст. Секретарь консистории знал вкусы правителей: побольше аллегорических картин и хвалебных песнопений! Поздравить новорожденного поэт пригласил мифологических богов, разыгрывающих праздничное действо; это Диана, Палес, Эндимион, Пан.

В кантату вошло так много хороших тем и мелодий, что Бах не раз пользовался ими позднее. Исследователи отыскивали фрагменты из подарочного сочинения не только в его светских кантатах следующих лет, но и в духовных. Иоганн Себастьян как композитор не проводил резкой границы между духовной и светской музыкой. Легкие изменения, нюанс — и музыкальная мысль получала новую эмоциональную окраску.

В февральский зимний день на нескольких экипажах музыканты и певцы веймарской капеллы отправились в Вейсенфельс. И на этот раз, наверно, не обошлось без переодевания служилых артистов в костюмы гайдуков. Арии кантаты, речитативы, хоры в сопровождении оркестра звучали как застольная музыка во время охотничьего пира. Небольшая зала едва вмещала знатных охотников, важных гостей и хозяев, музыкантов и певцов. Воистину стоял дым коромыслом, пахло снедью и вином.

Так прошло первое исполнение первой светской кантаты Себастьяна Баха.

В февральские дни 1716 года тридцатилетний Себастьян познакомился с вейсенфельским придворным трубачом Вилькенем. В доме этого музыканта ему показали пятнадцатилетнюю дочь Анхен, и чистый, еще робкий голос сопрано понравился гостю-концертмейстеру. Наступало время, когда в княжеских капеллах начинали уже ценить женские голоса. Они даже входили в моду. Музыкант-

отец собирался пристроить подраставшую дочь певицей в какую-нибудь придворную капеллу.

Пройдут годы, и Себастьян вспомнит эту давнюю встречу в семье вейсенфельского трубача.

ТРИУМФ АРТИСТА И РЕШЕТКА ГАУПТВАХТЫ

В ноябре 1716 года дошла весть до друзей Себастьяна о кончине в Ганновере философа и ученого Готфрида Лейбница. Вряд ли этот великий сын Германии знал что-либо об артистической игре и музыке Баха, вряд ли и погруженный в свое искусство веймарский музыкант интересовался трудами ученого. Может быть, от Эрдмана он слышал о связях Лейбница с императором Петром I и российским правительством. Может быть, от веймарских друзей знал что-то о взглядах Лейбница на мир и на судьбу Германии. Однако мыслитель-ученый Лейбниц и мыслитель-композитор Бах «на феодально-бюргерском перекрестке» Германии (образ известного советского музыковеда и композитора Б. В. Асафьева) испытали много общего в жизни, хотя и были столь различны области их деятельности.

Лейбниц стремился к объединению раздробленной Германии под началом просвещенной власти, в области же церковной политики — к объединению христианских культов. К концу жизни он отказался от этой попытки примирения враждующих религиозных направлений как от безуспешного дела. В конкретных исторических условиях Германии той эпохи ученый, философ, дипломат, «советчик князей» остался непонятым, не оцененным по достоинству и одиноким мыслителем. В этом — черты общности судьбы Лейбница и Баха.

Лейбниц умер, когда его молодой современник Себастьян Бах уже выказал понимание гармонии мира своим искусством полифонической музыки. Бах на своей судьбе испытал и равнодушие властей, и пагубную силу богословских раздоров. Даже в кругах деятелей одного вероисповедания — лютеранского.

В Веймаре музыкант мог воплощать свой идеал прекрасного в полифоническом творчестве, не чувствуя давящей власти богословов. Но снова наступило время тревог. Вильгельм Эрнст вдруг возревновал гофорганиста и концертмейстера к своему племяннику. Бах и его друг, ученый органист Вальтер, слишком часто бывают

у не любимого герцогом его родственника Эрнста Августа, сводному брату которого, мальчику Иоганну Эрнсту, Вальтер дает уроки музыки и композиции. Участвуют они и в музицировании маленькой капеллы. Этого мало, юноша Иоганн Эрнст по их наставлениям сам сочиняет музыку, а наставники пишут свои произведения на его темы. Своенравный герцог негодует. Неприязнь к владетельному племяннику, а заодно и к его младшему брату усиливалась еще тем, что Эрнст Август считался наследником герцога. Нет, в герцогстве властитель он, Вильгельм Эрнст, и музыканты служат только ему.

Недовольство герцога нарастало, но до 1715 года он сдерживал себя. А тут приключилась беда. Способный ученик Вальтера восемнадцатилетний Иоганн Эрнст летом этого года умер. Герцог приказал своим музыкантам во все порвать связи с резиденцией племянника. Баха, видимо, задело это самоуправство, но он обязан был подчиняться.

Герцог даже нарушил траур по юноше: в празднике у властителя Вейсенфельса он с капеллой участвовал, когда срок траура еще не минул. Вильгельм Эрнст остался доволен новой кантатой Баха — «подарком» гостеприимному владетелю Вейсенфельского герцогства. И неприязнь к концертмейстеру сменилась было милостью. Но коротка память властителей. В декабре 1716 года умер дряхлый капельмейстер Самуель Дрезе. Последнее время он был уже не способен к управлению капеллой, его малоодаренному сыну, возможно, помогал Бах. После похорон старого капельмейстера в окружении двора только и было разговоров о том, кому будет отдана его должность.

Мы не знаем, домогался ли Себастьян этого места. Преданность его искусству была, видимо, сильнее честолюбивого помысла стать руководителем музыки, призванной развлекать герцогский двор. Но придворная среда неизбежно вовлекала Себастьяна в канитель пересудов.

Герцог помыслил поставить директором музыки кого-либо из известных капельмейстеров. Снова на пути Баха встает фигура Телемана. Он в эти годы управлял музыкой во Франкфурте, издавал ходкие свои сочинения в разных жанрах, с легкостью схватывая чужеземные веяния с учетом вкусов немецких дворов. Чиновники Веймара повели переговоры со знаменитым композитором. Од-

нако Телеман не принял предложения, ему могло показаться скучным управлять капеллой маленького герцогства.

Были ли раздосадован Иоганн Себастьян приглашением Телемана? Увлеченный и эрудированный знаток старинной музыки, Ромен Роллан называет Телемана «счастливым соперником Баха». Эти слова, однако, лишь отчасти справедливы. Да, известность Телемана, много пишущего композитора и энергичного, широкого размаха музык-ди-ректора, была, бесспорно, больше и в Германии, и в других странах Европы. Можно даже сказать, что он с некоторой снисходительностью относился к Баху. В то же время Телеман признавал превосходство Баха в искусстве импровизации, в виртуозности игры на органе и клавире, в глубоком знании полифонии. Бах, со своей стороны, высоко ценил талант Телемана, к тому же родственника и крестного отца своего первенца. Но судьба композитора Телемана действительно складывалась счастливее.

Иоганн Себастьян в итоге всех пересудов понял, что ему, скитающемуся музыканту, не будет больше жизни в Веймаре. Властитель-герцог снова стал проявлять неприязнь к своему гофорганисту. Возможно, через владельцев замка о затруднениях Баха стало известно их родственнику, князю Леопольду Ангальт-Кётенскому, посещавшему Веймар. Меломан, способный скрипач, князь Леопольд пригласил Иоганна Себастьяна на свою службу. Бах дал согласие, скрыв это от герцога. Тем горше стало Себастьяну при дворе: должность руководителя капеллы, в конце концов, получил ничтожный по способностям, слабенький музыкант — молодой Дрезе, сын покойного.

Вся эта история длилась зиму, весну и часть лета 1717 года. В августе Себастьян Бах получил подтверждение от кётенского двора о своем назначении придворным капельмейстером. Но слуга веймарского герцога не имел права на самовольный отъезд, а властный и упрямый герцог не намерен был отпускать музыканта, украшавшего своим искусством его двор.

Трудно восстановить характер сложившихся взаимоотношений гофорганиста и концертмейстера с молодым Дрезе и чиновниками двора в эти месяцы. Известно только, что Баху разрешили отпуск в Дрезден. Этот город был не только столицей Саксонии и резиденцией курфюрста Фридриха-Августа. Курфюрст Саксонский под именем

Августа II занимал польский трон, таким образом, Дрезден одновременно был и резиденцией польского короля.

При дрезденском дворе любили роскошь, блеск, покровительствовали живописи и светской музыке. Приглашались сюда на гастроли французские и итальянские артисты; вообще старались подражать версальскому двору.

Иоганн Себастьян в свое время и в Гамбурге видел увлечение музыкантов французским стилем. Он знал об увлечении итальянской музыкой в Дрездене. В этом столичном городе жили знакомые ему по давним встречам музыканты, люди одаренные. В Дрезден Бах взял с собой семилетнего Фридемана. Мальчик уже проявлял незаурядные музыкальные способности: пора было Фридеману на мир поглядеть и послушать столичных музыкантов*.

Ранней осенью в Дрездене собралась после летних вакансий вся придворная знать, а музыкальная жизнь была ознаменована приездом на гастроли из Парижа блестящего виртуоза — клавесиниста, сочинителя органных и клавирных произведений Луи Маршана.

Все приключившееся с Бахом в Дрездене описано биографами со множеством подробностей. В чем-то эти подробности, несомненно, правдивы, в чем-то приукрашены молвой, но, как бы ни было, они прочно вошли во все жизнеописания Баха.

События развивались так. Придворный капельмейстер француз Волюмье почувал в приезжающем соотечественнике опасного конкурента. Луи Маршан — органист, клавесинист, композитор версальской школы — из-за какой-то скомпрометировавшей его истории попал в немилость. Его положение в Версале пошатнулось, и Маршан не прочь был бы оказаться первой персоной на службе процветающего двора короля польского и курфюрста Саксонского. Волюмье пошел на хитроумный замысел в защиту своего реноме. Королевский капельмейстер, по словам С. Базунова, «трепетал за свою артистическую репутацию», боясь «решительно исчезнуть в лучах восходящего французского светила». Поэтому он будто бы с ведома курфюрста и пригласил в Дрезден прославленного не-

* Некоторые биографы поездку Баха в Дрезден относят к осени 1714 года. Мы придерживаемся общепринятой даты: сентябрь 1717 года. В 1714 году Фридеману исполнилось только четыре года, вряд ли он мог быть взят отцом в Дрезден.

медкого виртуоза из Веймара, имея на него свои виды.

Блестящее собрание. Роскошь обстановки, богатые наряды. Маршан, ведущий себя с привычной придворной грацией, молодежavo выглядит в своем французском камзоле, отороченном тончайшими кружевами. Это уже не первое выступление виртуоза, и собравшиеся заранее готовы к восторженным овациям. Очевидно, в заключение концерта композитор заиграл французскую песню. Маршану бурно аплодировали.

Затем был приглашен «попробовать клавир» стоявший поблизости от французского артиста веймарский музыкант. Иоганн Себастьян, как всегда, держался просто, без рисовки. Что-то было не от придворного мира в этом молодом музыканте, вместе с тем внушало доверие полное отсутствие у него стесненности, скованности.

Бах без труда усвоил в общем-то внешне эффектную пьесу Маршана со всеми ее украшениями, несомненно искусными вариациями. Он принял приглашение; вначале кратко, но мастерски прелюдировал, потом свободно и легко повторил песенку, только что сыгранную Маршаном, и ошеломил слушателей целой дюжиной вариаций, импровизационно сочиненных на тему песни. Спокойная, уверенная, деликатная и в то же время страстная игра!

Не первый ли раз в жизни Себастьян услышал такие шумные рукоплескания за игру на клавире, да еще в обществе, не жалующем своим вниманием отечественных музыкантов? Церковный органист, концертмейстер провинциальной капеллы превзошел своим искусством светской импровизации версальского артиста.

На этом состязание не закончилось. Современник Баха — И. А. Бирнбаум — сообщает, что «по инициативе и указанию некоторых высокопоставленных придворных особ» Маршан передал Баху «любезное письмо с предложением помериться с ним силами в игре на клавире». Швейцер же пишет так: «Бах письменно сообщил Маршану, что готов решить любую предложенную ему музыкальную задачу, если и тот со своей стороны возьмет на себя такое же обязательство».

Подобного рода поведение представляется несвойственным натуре Баха; очевидно, не обошлось здесь дело без интриги Волюмье, который не хотел успеха Маршана и вынудил французского гастролера согласиться на состязание с безвестным для него провинциальным артистом.

Граф Флемминг, первый королевский министр, назначил встречу двух виртуозов. Сам король соизволил приехать на турнир. Осенний день был пасмурным, слуги зажгли люстры и бра. В освещенной нарядной зале собралось, по словам Форкеля, «общество обоего пола». Приведен был сюда и маленький Фридеман. Дамы ласково разглядывали маленького гостя — Мария Барбара постаралась нарядить сына по моде того времени, Фридеман любознательно оглядывал зал.

Турнир не состоялся! Знатный артист не появился в доме министра. Посланный в гостиницу чиновник, возвратившись, сообщил хозяину дома, что с утренней экстраординарной почтой монсеньер отбыл во Францию. Гость не отдал даже положенных прощальных визитов, уехал не сказавшись.

«Несомненно, — замечает по этому поводу Бирнбаум, — знаменитый француз не осмелился, сознавая свою слабость, подвергнуться мощному нападению опытного и смелого противника. Иначе зачем бы ему было неожиданно спастись бегством». Не будем столь категорично судить об отъезде Маршана. Скандальная история никак не отразилась на его дальнейшей артистической карьере. И Маршан — композитор и артист — снова стал блистать при версальском дворе. В Париже едва ли даже узнали об этой истории. Но дрезденские, более того, музыкальные круги всей Германии восприняли отказ знатного музыканта от состязания как успех виртуоза Баха из Веймара.

Волюмье не растерялся, услышав об отъезде Маршана, он сделал так, что Иоганна Себастьяна тотчас же пригласили к инструменту. Занял кресло король, за ним гости, дамы и господа.

Сохранившиеся известия свидетельствуют об огромном успехе Себастьяна. Оставаясь наедине с музыкой, в церкви ли, в парадных ли залах вельмож, он отдавался целиком не знавшей пределов фантазии. В этот день своего триумфа он раскрыл полностью тему, данную ему Маршаном, потом импровизировал, варьируя тему и отходя от нее. Он играл долго.

Когда умолкли аплодисменты, Фридрих-Август якобы подозвал к себе Баха. Он спросил, каким образом музыканту удалось достигнуть столь высоких успехов. Бах ответил королю:

— Мне пришлось прилежно трудиться, ваше вели-

чество. Если кто захочет быть столь же прилежным, тот сможет пойти так же далеко.

Этим словам суждено было стать хрестоматийными. Сотни раз приведены они в книгах и статьях о Бахе-исполнителе.

Король распорядился наградить виртуоза из Веймара ста луидорами. Но интрига Волюмье уже обернулась успехом, место и престиж свой он сохранил. Приезжий немецкий чембалист ему уже не нужен. В итоге Иоганн Себастьян не получил обещанных денег. Они остались в казне или попали в карманы чиновничьей челяди.

С маленьким Фридеманом Себастьян поспешил домой, в Веймар.

Он не мог предполагать, что встреча с Маршаном и победа в Дрездене окажутся едва ли не самыми убедительными событиями, которые надолго упрочат его музыкальную славу!

Об этом состязании с французской знаменитостью будут вспоминать всегда и везде. Иоганну Себастьяну придется отмахиваться от этих назойливых напоминаний о его торжестве. Но молва о его поездке в Дрезден немало поможет ему в жизни. Куда больше, чем его гениальные произведения. Экая шутка госпожи Судьбы!

17 октября Иоганн Себастьян и Мария Барбара по семейному отпраздновали десятилетие своего счастливого брака.

А осенью по всей Германии прошли торжества по случаю столетия Реформации. Еще до отъезда в Дрезден Себастьян знал, что это празднество продлится три дня — с 31 октября по 2 ноября. У композитора уже созрел замысел праздничной кантаты. Франк готовил текст... Но герцогский двор обошел концертмейстера. Сочинение кантаты к торжествам ему не было поручено.

Такого уже не мог простить герцогу терпеливый и приученный к повиновению художник. Он умел оставаться скромным в самооценке таланта, но поднимал голос и заявлял о своей духовной независимости в решающие дни жизни. Иоганн Себастьян добился аудиенции у герцога. Пройдя анфилады покоев, он оказался в кабинете перед властителем. Бах стоял перед ним не как начинающий музыкант. В его нотных тетрадах покоились десятки органных произведений и кантат. Он обращался в них ко всей Вселенной, он беседовал с Небом.

Насупленный герцог молча выслушал его просьбу об

отставке. И раздраженно сделал знак об окончании аудиенции.

Прошли торжества, на другой же день Вильгельм Эрнст приказал арестовать подчиненного за недозволенную строптивость. Но даже чиновники замешкались, получив такое повеление. Четыре дня еще Себастьян провел в семье, музицировал с Фридеманом и молодым старательным учеником Тобиасом Кребсом. Потом отправился под арест.

В городском архиве Веймара хранится документ об этой мстительной выходке герцога. Запись гласит: «6 ноября концертмейстер и гоффорганист Бах был арестован в судебно-полицейском управлении, потому что он упрямо настаивал на увольнении, и лишь 2 декабря в соответствии с его поведением его немилостиво освободили от должности и отпустили на свободу».

На юношу Баха некогда поднял руку бездумный и заносчивый школяр-семинарист; музыку начинавшего свой сознательный путь композитора запрещали чванливые чиновники и педанты-богословы; теперь рядом с ними вправе занять незавидное место и феодал Вильгельм Эрнст, герцог Саксен-Веймарский.

От сумы и от тюрьмы не отказывайся — эту невеселую народную мудрость знали в роду служивых музыкантов... Мария Барбара со служанкой или сестрой посылала мужу домашнюю снедь. Ей было достаточно хлопот с детьми; надо следить и за Фридеманом, чтобы он усердно сидел положенные часы за клавиатурой или букварем. Приходил упражняться в музыке и Тобиас Кребс. Шли сборы пожитков к отъезду из Веймара. Хлопот было предостаточно. Но всякий раз вместе со снедью Барбара посылала Себастьяну нотную бумагу и собственноручно отточенные гусяние перья.

Арестованный по повелению кичливого повелителя Бах в эти короткие и сумеречные дни ноября в камере судебного управления творил музыку! И завершил дни своей жизни в Веймаре циклом полифонических миниатюр. Это была тетрадь упражнений для сына — «Органная книжка», включавшая 46 органных хоральных прелюдий (599—644) для начинающих музыкантов. Позже Себастьян переписал ее начисто. Сюда вошли прелюдии, сочиненные раньше, и импровизации, хранившиеся памятью и, быть может, возникшие экспромтом на гауптвахте. Перо едва поспевало за мыслью, работа согревала

сердце. За решеткой полицейского управления композитор-педагог, как показало время, сочинял прелюдии для будущих поколений не начинающих, а искусных музыкантов... Миниатюры «Органной книжки» Фридемана звучат ныне в концертах выдающихся музыкантов-солистов.

В спешке, заботах прошли быстрые сборы семьи к отъезду. Попрощались с друзьями. Место органиста Бах передал одному из своих способных учеников, уже давно закончившему у него курс, Иоганну Мартину Шубарту.

Когда-то в Арнштадт восемнадцатилетний Себастьян ехал налегке с пожитками недавнего лицеиста, со связкой нотных тетрадей, с несколькими книгами и со скрипкой в грубом футляре. В Веймар он вез уже кое-какой багаж молодой семьи; Мария Барбара тогда ждала первого ребенка. Теперь, опоясанные ремнями, отправлены были в Кётен с надежным человеком приобретенные за последние годы инструменты. Семья же с имуществом отправлялась в путь в просторных экипажах. Стоял зимний день, сыпал снежок. Впереди ехала Мария Барбара с сестрой Фриделиной Маргаритой и тремя младшими детьми, укрытыми сверху оленьей шкурой. Себастьян вез Фридемана, скрипки и ноты. Позади — повозка с домашним скарбом.

Закутанный в теплое Фридеман то дремал, то заговаривал с отцом. Когда закрывал глаза, ему казалось, что повозка движется назад. Он спросил отца, в какую сторону они едут. Иоганн Себастьян вспомнил детство: когда-то его с братьями отец и мать везли на очередной семейный праздник в Эрфурт, и ему, безмятежно дремлющему, казалось, что экипаж везет его назад... Себастьян улыбнулся и поцеловал сына в прохладную порозовевшую щеку. «Мы едем вперед, Фридеман, вперед».

Несколько лет до того суховатый арнштадтский родственник Хертум, узнав, что Себастьян второй раз отправляется на службу в Веймар, суеверно процедил сквозь зубы: шпильманы не любят возвращаться назад. Он, Хертум, предпочитает, как и старший брат Себастьяна, совсем не сниматься с насиженного гнезда...

Пишут из Ордруфа, что брат стал слаб здоровьем. А Якоб, средний, где-то в Швеции.

Залетают хлопья снега в повозку.

Возница понукает лошадей.

Скоро покажется предместье Кётена.

ОКОЛЬНЫЕ ПУТИ К БАХУ (авторское отступление)

Прервем повествование о странствиях Баха. Ситуации тяжб с роковым однообразием сопровождают в жизни музыканта-композитора. И уже в молодости Иоганна Себастьяна проступает тайна, «феномен Баха»: он создает великую музыку вне зависимости от утеснений на жизненном пути, вопреки им. Музыка его нет дела до раздоров с церковным ли, светским ли начальством, с феодалами или же с их чиновниками. Несоответствие высот искусства Баха уровню общественного бытия феодально-бюргерской Германии ставило в затруднение биографов композитора. И немецких, и иноземных.

Это видно и по первой русской повести из жизни Баха, написанной в 1835 году молодым тогда литератором, тонким знатоком музыки Владимиром Федоровичем Одоевским. Он с отрочества знал музыку Баха. И написал свою пылкую повесть в пору возрождения в Европе интереса к великим музыкально-драматическим творениям немецкого композитора.

Не измельченный житейскими и служебными неурядицами, величественный образ музыканта-творца предстал перед русским писателем и побудил его к созданию романтической повести.

Одоевского раздражали недостоверные и часто несуразные по содержанию публикации о Бахе. Писатель вставил в повесть сердитую тираду против биографов, а заодно и против живописцев, авторов портретов немецкого композитора.

«...Искусство переряжать лица великих людей в карикатуры, впрочем сохраняя все возможное сходство, еще не исчезло между живописцами, — не без иронии пишет Одоевский, — и, вместо Баха вам показывают какого-то брызгливого старика с насмешливой миной, с большим напудренным париком, — с величием директора департамента. Вы принимаетесь за словари, за историю музыки — о! не ищите ничего в биографиях Баха... Биографы Баха, как и других поэтов, описывают жизнь художника, как жизнь всякого другого человека; они расскажут вам, когда он родился, у кого учился, на ком женился... для них не существует святая жизнь художника — развитие его творческой силы, эта настоящая его жизнь, которой одни обломки являются в происшествиях ежедневной жизни; а они — они описывают обломки обломков, или...

как бы сказать? какой-то ненужный отсед, оставшийся в химическом кубе, из которого выпарился могучий воздух, приводящий в движение колеса огромной машины...»

Одоевский, возможно, не имел под рукой самой первой биографии Баха, написанной Форкелем. Зато перед ним лежали другие источники, полные перепутанных сведений и анекдотов из жизни Баха, в том числе, конечно, и русская книга «Лирический музеум», изданная в 1831 году в Санкт-Петербурге Кушеновым-Дмитревским. На десяти страницах в ней дано избыточное неточностями жизнеописание Баха и приведены два пустяковых анекдота. Воистину ненужный «отсед».

Одоевский с раздражением отстраняет докучливые выдумки. Пишет вдохновенный этюд о великом художнике, руководствуясь собственной фантазией, своим пониманием Баха.

Прошло с той поры почти полтора года. Все достоверное и близкое достоверности из жизни Иоганна Себастьяна Баха стало достоянием исследовательских трудов, тщательно прокомментировано в сборниках документов. Но — поразительно! — редкие его музыкальные произведения наделены «отзвуками» житейских положений, в которых оказывался Иоганн Себастьян. Музыка его — как бы *сама по себе*. И воспринимается почти всегда вне связи с биографическими обстоятельствами. Органная тем более.

В современную биографию Баха властно вторгается тема: музыка Баха и восприятие ее слушателями. Обойдя эту тему, мы рискуем оказаться в плену неярких «происшествий ежедневной жизни» служивого музыканта, и — по Одоевскому — «обломки» и «ненужный отсед» заслонят само содержание его жизни — музыке.

Вот почему на время оставим Баха с семьей на пути из Веймара в Кётен.

В Кётен ехал великий органист, виртуоз исполнитель... Дошедшие до нашего времени нотные страницы Баха изданы. Рассчитаны такие издания на профессиональных музыкантов и артистов-исполнителей, знатоков полифонической музыки. Они познают прекрасное в первоисточнике, в нотной записи. Мы же в большинстве своем встречаемся со *звучащей* музыкой Баха. Посетитель органных концертов слышит одно и то же баховское про-

изведение несколько раз и редко уходит с одинаковым впечатлением.

Как и в прошлые века, в наше время органы создавались и создаются строителями для определенного зала. Соответственно инструмент и конструируется. Каждый инструмент — разновидность по количеству регистров. Музыкант, задумывая свою трактовку произведения, избирает нужные регистры *данного* органа. Здесь много свободы у исполнителя и возможностей для импровизации. Тем более что старые мастера-композиторы, как правило, не указывали музыкантам регистровку, полагаясь на их чувство меры и силу традиций. Не щедр был на указания в технике исполнения органных произведений и Бах.

Не перестаешь глазом и слухом дивиться самому процессу звукоизвлечения из торжественной и величавой громады инструмента. В концертных залах органист на виду у публики. Не как в храме. Если же кафедра управления вынесена в центр эстрады, прослеживается работа рук и ног артиста, видны ручные клавиатуры и педаль, глаз следит за манипуляциями исполнителя и его ассистента с клапанами на пульте кафедры.

Легкие руки артиста работают исключительно точно, но не сила их прикосновения регулирует громкость звучания труб; где-то там, на расстоянии, послушные механизмы нагнетают воздух, и десятки труб перенимают высокий разум и страсть музыканта, его приказания.

Исполнитель органной музыки управляет инструментом-гигантом, объединяющим «хоры голосов» множества регистров. Каждый голос способен выступить солистом или вкупе с другими «сольными голосами»; одновременно может звучать «хоровое» и «оркестровое» сопровождение. Органист — это властный дирижер и солист одновременно.

Стиль исполнения произведений самого Иоганна Себастьяна Баха не может воспроизвести ни один органист мира. Даже на редких инструментах, сохранившихся с его времени. Механизмы органов устаревают, их приходится обновлять. Нотные страницы Баха хранят молчание о характере выбора регистров, тембров, темпов исполнения. В нынешних инструментах имеются тембры, каких не знали старые музыканты. Различаются разные школы и стили исполнения баховских произведений.

Понимание прекрасного в полифонических органичных произведениях подчас оказывается для немусыкантов трудным, даже непосильным. Отыскиваются обходные, ассоциативные пути, которые помогают слушателю, не посвященному в опыт анализа музыкальных форм, войти в глубь баховских образов.

Вот пример: историки искусств относят творчество двух величайших немецких композиторов начала XVIII века Баха и Генделя к могучему стилистическому направлению эпохи — барокко. Музыка Баха порождает ассоциации с произведениями других искусств в стиле барокко. В его произведениях часто проступают присущие барокко черты монументальности, патетики; для них характерны сопоставления по контрасту; поражает динамика, декоративность композиций сочетается с проявлением глубоких эмоций. Слушатель музыки Баха, знакомый с барочной архитектурой и живописью, может проводить подобные аналогии. Музыкальные критики — современники веймарского органиста — таких сравнений, однако, не привлекали. Это привнесено позже. В баховскую пору чаще сближали музыку органиста с ораторским искусством или искусством проповедников. Критики обращались и к мифологии древних. Высшим комплиментом Баху считали сравнение его импровизаций с игрой божественного Орфея, чудодейственно завораживающего своим искусством природу и ее обитателей.

В панегириках Баху последующих времен красота его органичных сочинений чаще сравнивалась с красотой зодчества. Определение музыки как «текучей архитектуры», данное немецким историком искусств и философом Шлегелем, пришлось кстати. Метафорическое сближение архитектоники его сочинений со строгостью форм зодчества стало традицией. Она живет и в нашем веке. Ощущение баховской органичной музыки как своеобразного «звукозодчества» часто всесильно захватывает слушателя.

Луначарский, сопоставляя Баха с Бетховеном, говорил: «Если мы обратимся к Бетховену, то мы увидим, что ему совершенно чужды чисто архитектурные устремления, которые иногда увлекают Баха...»

В одной из своих бесед великий виолончелист нашего века, испанский музыкант Пабло Казальс согласился с традиционным суждением, что музыка Баха действительно вызывает ассоциации с готическим собором. Но он был осторожен в высказываниях: «В творчестве Баха,

конечно, нет ничего готического. Тем не менее при исполнении или слушании некоторых его произведений у нас возникает образ средневекового собора». И добавляет (вспомнив слова Луначарского): «Девятая симфония Бетховена никогда не вызывает такого представления».

Казальс относит сопоставление творений Баха с готическим собором к области впечатлений, к метафорам. Придание же подобным сопоставлениям видимости историко-научных утверждений иногда приводит к навязчивому догматизму.

Освальд Шпенглер, немецкий историк-философ, напущенный в первой четверти нашего века своей книгой «Закат Европы», видел в Бахе, в его фугах проявление фаустовской души европейской культуры в отличие от культуры античной, аполлоновской, ярчайшим выражением которой он считал пластику скульптурных форм. Бах античной культуры — по Шпенглеру — это ваятель Поликлета. Культуру Европы якобы наиболее точно выражает музыка, например органичные фуги Шюца, полнее же всего — Бах. Музыка контрапункта Баха, согласно утверждению философа, родственна конструкциям готических соборных сводов. «Бесплотный мир» контрапункта, по Шпенглеру, «навсегда останется миром ранней готики».

При кажущейся глобальной широте обзора культур и цивилизаций, сменяющих в потоке времен одна другую, идеалистическая теория Шпенглера в приложении к творчеству Баха неправомерно сужала значение его музыки в мировой культуре.

Сравнения с архитектурой соборов возникают у слушателей баховских полифонических произведений при исполнении их некоторыми органистами и в наши дни. Особенно органистами из стран, где жива давняя традиция церковной трактовки этой музыки. Исполняемая там чаще в храмах, нежели в концертных залах, органичная музыка Баха невольно побуждает к подобным ассоциациям. Но это только один из путей импровизационной мысли. Не более того. Интересно наблюдение советского органиста Леонида Ройзмана. В обзорной статье, посвященной различным стилям современного исполнения органичной музыки Баха, он пишет: «...Если при восприятии какого-либо из органичных шедевров И. С. Баха в исполнении немецкой школы возникают ассоциации с готическим стилем архитектуры, то, слушая французов, невозможно

отрепиться от ощущения, что перед тобой разворачивается панорама романского храма... Не стрельчатая арка, взметнувшаяся в небеса, а несколько приземистое, тяжело и солидно стоящее здание, с глубокими, таинственными входами, где меньше резких углов и где больше полукруглых, смяченных линий».

Как видим, и комментаторы, исследователи, знатоки творчества Баха не избегают «окольных путей»: ассоциаций, сопоставлений, поисков соответствий, многозначных сравнений. Органная музыка, звучащая в концертных залах, ведет к поискам несколько иных «окольных путей» для понимания прекрасного.

Сама акустика концертных залов отличается от акустики храмов, там звуки в большей степени вибрируют, ощутима «гулкость» сводов, — все это настраивает слушателей на соответствующий лад восприятия. Концертный же стиль исполнения располагает к более свободным метафорическим впечатлениям.

Альберта Эйнштейна музыка Баха тоже привлекала своей архитектурной, но, по свидетельству собеседника ученого, возносящаяся ввысь, она ассоциировалась у Эйнштейна не только с архитектурным образом устремленного к небу готического собора, но и со стройной логикой математических конструкций*.

Как видим, это еще одна область сопоставлений. Еще один «окольный путь» к постижению прекрасного. Бах не был философом или математиком. Он и фразы, должно быть, ни одной не написал, которая приближалась бы по смыслу к философической сентенции; не заговаривал он и о музыке языком ученых своего времени, но именно Баха, даже в большей степени, нежели Генделя, относят к *мыслителям*; его полифонию, его систему развития музыкальных тем сравнивают с концепциями ученых и философов той эпохи.

Гармония небесных сфер, стройный ход светил... Эти и им подобные образы-понятия употреблялись еще во времена античности, философами пифагорейской школы. Греческое понимание прекрасного объединяло совершенное соотношение форм в зодчестве, скульптуре с гармонией математических соотношений в космосе. С космогоническими воззрениями совмещалось представление об эстетическом идеале в музыке.

* См. ст. Б. Кузнецова «Эйнштейн и Моцарт». «Советская музыка», 1971, № 12, с. 38.

В предбаховские времена понимание гармонии мироздания снова нашло связь с музыкой в учении великих философов и математиков. Сошлемся хотя бы на «музыку сфер» Кеплера, на формулу его рационалистического представления о гармонии Вселенной.

Но ближе всего «музыкальному мирозерцанию» Себастьяна Баха оказался Готфрид Лейбниц.

Исследователи сравнивают баховское понимание музыкальной *темы* с лейбницеvским понятием *монады* (книга Лейбница «Монадология» вышла в свет в 1714 году, когда Бах жил в Веймаре). Под монадой Лейбниц понимал простую, замкнутую и изменяющуюся субстанцию. Он выделял монаду — дух, разумную душу. Это монада, способная воспринимать. Монада, по Лейбницу, отражает мир, она — индивидуальность, содержащая в себе, как бы в зародыше, бесконечное. Развернутое Лейбницем учение о монадах было новым словом передовой для своего времени научно-философской мысли. «Тут своего рода диалектика и очень глубокая, *несмотря* на идеализм и поповщину» — такую заметку сделал в своих «Философских тетрадах» В. И. Ленин.

Музыковеды остерегаются упрощенного сближения философских понятий Лейбница с принципами развития музыкальной «темы-зерна» в полифонических структурах Баха. Увлеченно прослежены параллели — учение Лейбница и полифоническое мышление Баха — Георгием Хубовым в книге «Себастьян Бах».

В системе взглядов Лейбница заметное место занимала музыка. Лейбниц говорил, что музыка — это «имитация универсальной гармонии, вложенной богом в мир». «Ничто так не приятно для чувств, как созвучность в музыке, а для разума — созвучность природы, по отношению к которой первая — лишь малый образец».

Лейбниц называл музыку безотчетной радостью души, «которая вычисляет, сама того не зная».

Подобные соответствия миропонимания двух великих современников — Готфрида Лейбница и Себастьяна Баха — поведут иного слушателя музыки еще по одному «обходному пути» к восприятию гармонии прекрасного. И если он после какого-нибудь концерта по аналогии с высказыванием Лейбница внесет на поля своей программки концерта запись: «Математика есть поэзия гармонии, вычислившая себя, но не умеющая высказаться в образах

для души», — не будем искать в этой метафоре лишь своеволие фантазии.

Немало есть и других областей знания, откуда в час баховского концерта приходят сопоставления.

У каждого слушателя — свои находки сердца и интеллекта в час звучания органных произведений Баха. Звуки органа вызывают и зримые и умозрительные поэтические картины. Низвергаются лавины, взметается пламя, ведут спор небожители, борется добро со злом, парит возвышенное, страстями полнится земное, поют хоры, ведет исповедь сердце. Вписываются в баховское музыкальное мироздание проявления самой жизни в ее вечном движении.

И властвует над всем совершенство соразмерности.

ЗВУЧИТ ОРГАН

Сколь бы ни были совершенны архитектурные, конструктивные достоинства полифонических сочинений Баха, они не заслоняют величия его как мелодиста. Эта сторона его творчества покоряет сердце. В органных произведениях, как и в других видах творчества Баха, проступает живое, непосредственное чувство, оттенки ощущений, глубинные явления душевной жизни, недоступные переводу на понятия. В полифонии Баха слушатели улавливают возникновение мелодической темы: ее движение, упругость сплетения голосов, красоту этого сплетения. Мы живем мелодией. Восторг, а то и благоговение охватывает нас при *прямом и непосредственном* соприкосновении с прекрасным.

Органная музыка Баха — своего рода безмерность. Поэтому неизбежно произволен выбор его произведений для обзора в биографической книге. Тем более что по артистическому совершенству сочинения молодого Баха в большинстве своем равноценны его творения последующих десятилетий.

Начнем эту главу с произведения Баха, связанного с традициями его рода, с духом народных движений времен лютеровской Реформации. Явственно воплощен этот дух, протестантский пафос в знаменитых *Пассакалии и фуге до минор* (582).

Слово «пассакалия» (pasag — идти, calle — улица) обозначает мотивы народного танца. В такой манере, близкой к народным истокам, много сочинял Дитрих

Букстехуде, но Бах своей Пассакалией и фугой превзошел наставника.

Первыми же, как бы из глубин органа исходящими звучаниями патетически заявляет о себе трагедийная мысль. Эта мысль передается ансамблям голосов из звуковых зон других высот. Ощутим темп шествия, приближающегося издалека и вырастающего в своих масштабах. Шествие заполняет все «звуковое пространство», создавая величественную картину. Впрочем, образ шествия не обязателен. Воспринять это движение можно и как картину внутренней, душевной жизни человека, алчущего просветленного апофеоза.

Произведение, кажется, достигает наивысшей точки напряжения в коде Пассакалии. Но впереди фуга. Предстоит подняться на еще более высокую грань жизни духа... Поначалу скромно, лирически объявляют себя голоса фуги. Два голоса ведут монологи. Драматизм сопоставления двух начал: личного и общинного. Впрочем, не обязательны поиски таких программных сопоставлений, так же как не обязательно для слушателей анализировать форму фуги: уточнить начало и конец экспозиции, разработки, репризы. Мы стремимся охватить цельность фуги с ее прекрасным ведением голосов.

Основа органного, как и клавирного, творчества Баха — форма фуги, предваряемой прелюдией — сочинением свободного склада.

Не все органные прелюдии сочинены Бахом одновременно с фугой. Есть прелюдии короткие, есть длительные. Иные из них содержат в каком-то виде и тему фуги, служа как бы порталом здания, открывающим путь в «пространство» фуги. Одна фуга может звучать контрастно по отношению к импровизационным пассажам прелюдии. Другая же фуга, по словам Швейцера, родством «с мотивами ее прелюдии так живо бросается в глаза, что, кажется, она непосредственно рождается из прелюдии, как Венера — из пены морской».

Фуги предваряются и токкатами. Это ведомые в быстром, ритмованно-размеренном движении пьесы, где проступает аккордная ударная техника. Virtuозные, как и прелюдии, токкаты наделены ясными признаками импровизационности. И в токкате может оказаться «запрятанным» эпизод, наделенный приметам фуги.

Вступлением к фуге может быть фантазия. Эта форма отличается свободной импровизационностью. Однако нет

точных границ жанров. Прелюдия может быть иногда в программах концертов названа токкатой, токката — фантазией.

В программах баховских концертов обычно не указываются даты сочинения произведений. Настолько едино и цельно его «органное мироздание».

Токката и фуга до мажор (564). Это сочинение написано молодым Бахом около 1709 года. Музыкант находился под мощным влиянием своих учителей, особенно Букстехуде. Опытное ухо распознаёт в произведении звуки возвышенной северогерманской органной школы.

Начало токкаты — длительное педальное соло. Виртуозно работают ноги музыканта. Поток звуков наполняет зал. Вступают регистры мануалов, ручных клавиатур. Во взволнованной фактуре звучаний различима обособленная речь басов. Далее возникают веселые высокие голоса, песенные, может быть, даже танцевальные. Свободная импровизация юного, сильного Баха! Токкатный темп на своих устоях несет вперед эту молодую радость.

Завершаемая могучими аккордами, токката переходит в лирическое адажио (это среднее звено данного цикла иногда обозначено в программе концерта). Адажио может прозвучать молитвенно, другой музыкант ведет эту музыку как певучую исповедь души; не удивимся, если артист придаст песне некоторую терпкость. Освобожденная от темпа токкаты, эта часть показывает Баха — проникновенного лирика. Адажио заканчивается содержательным высказыванием спокойных голосов. Пауза.

Начальная часть фуги полна энергии. Быстрая, веселая, может быть, с прозрачными голосами, вступающими один за другим. Проводится тема, полная жизнелюбия. Улавливаются мотивы, перекликающиеся с мотивами токкаты. Бегут, бегут голоса. Меняется сила звучаний, это как бы углубляет пространство, заполняемое движением голосов. Мощью поражает фуга ближе к финалу. Если иной органист здесь излишне усилит звучания, он рискует заслонить в нашей памяти лирику адажио. А памяти не хочется расставаться с нею...

В токкате, адажио и фуге двадцатичетырехлетнего Себастьяна Баха, как в зернах, как в макромодели, таятся безграничные возможности всего его органного творчества.

Едва ли не самое популярное органное произведение

юности Баха — *Токката и фуга ре минор* (565). Относительно короткие в сравнении с другими циклами, эти токката и фуга длятся меньше десяти минут. Но по насыщенности звучаний, по емкости содержания, по драматическим признакам, по архитектонике сложных форм обе части этого произведения составляют идеальное целое и относимы к высочайшим достижениям мирового органного искусства. Это и пример совершенного слияния фуги с предваряющим вступлением — токкатой; захватывающе развивается единое действо. Близость музыки ораторскому искусству проступает в ре-минорной прелюдии.

Начинается токката со взволнованного возгласа. Пауза. Снова возглас. Еще один. Зал захвачен шквалом звуков, насыщенным густыми, низкими голосами. Это не эпиграф. Это развернутое программное высказывание. Оно поражает своим волевым порывом, чтобы оставить нас на миг в глубокой тишине; затем уже возникает мелодическая речь. По-молодому мятежная, в темпе токкатного движения, эта речь артистически сдерживается голосами басов.

После паузы — фуга. Изысканные и лиричные голоса воспринимаются как доверительные признания. Фуга не противопоставляет себя токкате. В развитии темы и разработке ее также ощущается целеустремленность молодых сил. Мятеж бунтаря или напор сил созидания? Одну из этих или какую другую интерпретацию внушит залу исполнитель? Или он захватит нас блеском артистической виртуозности, и это немало! Мы вспомним юного Себастьяна. Он — на скамье органа Компениуса на третьем этаже герцогской церкви. Он исполняет свою токкату с фугой, и дух захватывает от его игры у прихожан, друзей органиста или гостей города, пришедших сегодня в кирку не столько помолиться, сколько послушать придворного органиста, ставшего самым известным Бахом, несмотря на свою молодость.

Прелюдии и фуги веймарского периода соседствуют в программах баховских концертов с его произведениями поздних лет. Лишь в самом общем плане оценок можно сказать, что в органных сочинениях последующей поры жизни чаще господствует величественная простота. Ею отмечены уже и некоторые веймарские фуги. В таких фугах меньше бравурности и захватывающей импровизационности. Их величие, даже суровость сразу могут

быть и не оценены по достоинству слушателем. И только новые встречи с такими фугами заставляют нас преклониться перед их глубочайшей и мудрой простотой. Таково одно из ранних произведений Баха — *Прелюдия и fuga mi минор*, к таким спокойно-величественным созданием относятся *до-мажорная* и *си-минорная фуги*, сочиненные в разные годы.

Близка этим монументальным произведениям *Токката и fuga в дорийском ладу* (538). Сочинение ее датируется приблизительно 1727—1730 годы. Правда, некоторые баховеды эту фугу относят к веймарскому периоду.

Дорийский лад — один из древнегреческих, перешедший в музыку средних веков, затем в музыку добаховского времени. Звукоряд его состоит из двух тетрахордов, уточняет справочник. Нам, слушателям, это сведение мало что дает. Мы живем впечатлениями от образов звучащей музыки.

«Дорийская» токката и fuga кажутся академически спокойными. Органисты этим сочинением иногда начинают программу концерта. Токкатный темп улавливается в первом же прозрачном и легком возгласе. Басы утврждают тему и ведут ее, прерывая развитие малыми паузами. В глубине явленного пространства начинает клубиться в быстро-размеренном движении звуковая ткань. Далее возникает на пути как бы импровизационно возникающий «островок», неторопливо и тонко создаваемый ансамблем голосов средней высоты. Никаких программных представлений! Простая, если не сказать скупая мелодия очень ясного рисунка. Лишенная, даже чуждая измелчившим бы ее украшениям, подчиненная токкатному темпу, эта мелодия захватывает нас в свой поток. Нет резких подъемов ввысь или резких движений вниз. Лишь легкое усиление звука. Сама мудрость объявляет себя в уравновешенном потоке эмоций, рождаемых ритмом токкаты. Темп замедляется, протяжный аккорд завершает это торжество спокойного величия.

Всецело отдаешься зову начального голоса фуги. Мелодия кажется такой знакомой, единственно нужной в эту минуту твоему сердцу. Она захватывает возвышенной правдой и предельной простотой. Упоительная строгость голосоведения. Не тайна ли самой гармонии мироздания открывается сейчас баховским органом? Выходит на первый план солирующий голос, может быть напоминающий звучание какого-то духового инструмента. И ведет

монолог умудренного, много испытавшего и благословляющего бытие сердца человеческого.

Различимы и другие голоса. Переход к пространным басовым аккордам как бы воздвигает твердь, которая и держит в нашем сознании мелодическую основу творения; на басовой опоре оно запоминается прозрачным в своем мелодическом течении. Еще — легкий виртуозный пассаж. Меняются тембры, мы готовы еще и еще, с неослабным вниманием слушать утврждающее движение голосов. Но снижается сила звучания, органист завершает произведение, запоминающееся как цельный образ спокойной силы.

Впрочем, запомнившийся сегодня, этот рисунок фуги может быть заслонен исполнением ее другим органистом.

В программах баховской музыки рядом с фугами значатся органные концерты, сонаты, хоральные прелюдии. К веймарской поре относят *Шесть концертов для органа* (592—597). Это баховские транскрипции инструментальных концертов других авторов, три из них написаны по сочинениям итальянца Вивальди. С правом гения Себастьян Бах брал чужую музыку и свободной обработкой создавал органные концерты, своими достоинствами превращавшие творения знаменитого венецианца.

Органные сонаты, их шесть, предположительно написаны отцом для подрастающего старшего сына Фридемана. Это шесть свободно скомпонованных пьес (525—530) — жанр сонаты не обрел еще во времена Баха строгости своей формы.

Нередко исполняют органисты *Сонату № 5 до мажор*. Выдержанная в трехголосной манере, она длится минут пятнадцать. Чистейшая лирика Баха! Легкое, прозрачное Аллегро; неторопливое, доверительное Ларго с красивейшим ведением голосов. Орган звучит то как ансамбль инструментов, то как клавесин (по свидетельству исследователей, сонаты были сочинены первоначально для клавесина). В Ларго искусный музыкант отыскивает неподвластные передаче словом тончайшие оттенки чувств, при этом он может внести в мелодию и современные лирические интонации — это безотчетно покоряет слушателей. Лирика господствует до конца сонаты...

Себастьяном Бахом сочинено больше ста пятидесяти органных хоральных прелюдий и хоралов. Это трудно-обозримая сфера лирической поэзии. Импровизационный жанр хоральных обработок любили предшественники Ба-

III. ДИРЕКТОР КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

ха — Бём, Пахельбель, Рейнкен. И здесь ученик пошел дальше своих наставников.

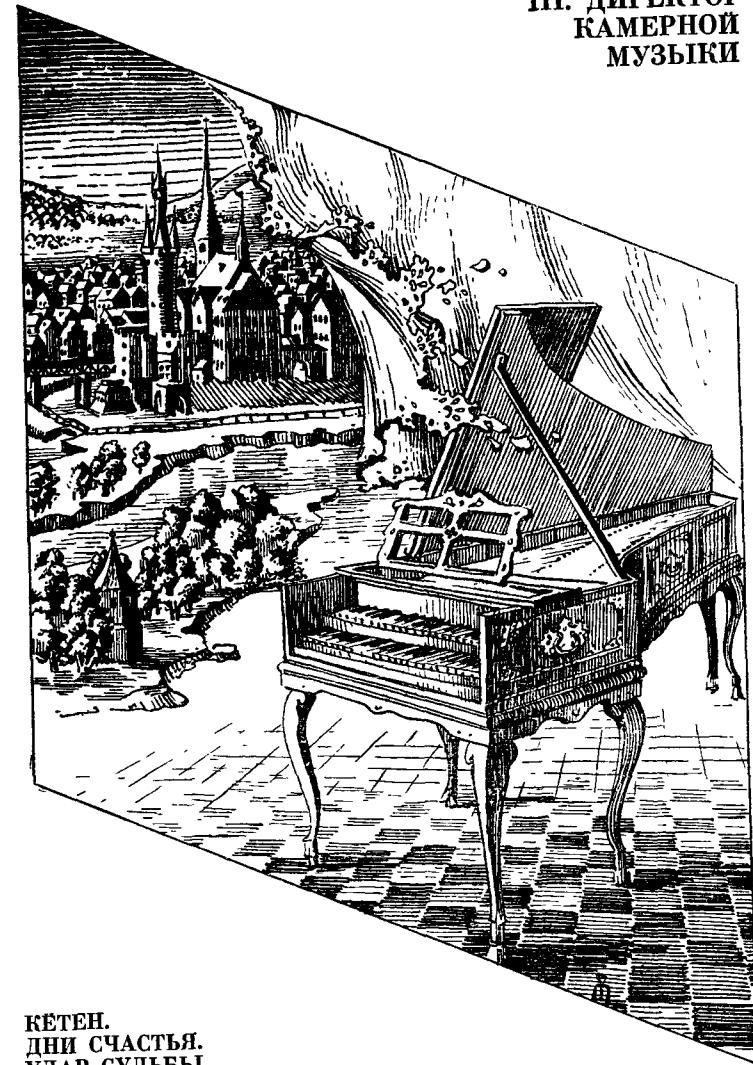
По содержанию своему это пьесы религиозного характера. Но давно уже понимание их вышло за пределы религиозного толкования, и прелюдии и хоралы часто воспринимаются свободно, как чистая лирика.

Хоральная прелюдия — краткое вдохновенное повествование. Бах берет тему хорала и передает ее избранным им голосом, часто из «верхней» части диапазона, соединяя эту тему со свободно ведомой, авторской, самостоятельно возникающей и развивающейся; такая тема поэтически иллюстрирует или лирически трактует тему хорала. Этим самым традиционная хоральная тема приобретает порой неожиданный выразительный эффект; иная хоральная прелюдия Баха, по словам немецкого композитора и органиста начала нашего века Макса Регера, обращается в «миниатюрную симфоническую поэму».

Перезжающий из Веймара в Кётен Себастьян Бах вез в своих пачках нот только что начатую «Органную книжку», сочиняемую для Фридемана. Этот сборник учебных пьес останется в истории музыки антологией шедевров, циклом прекрасных хоральных миниатюр-прелюдий.

В них звучат отголоски народной борьбы: ведутся темы молитвенных песнопений; хоральные обработки вовлекают нас в глубину душевных состояний. Слышатся мотивы радости и скорби, печали и просветления, покоя и тревоги, созерцания и дерзания, распознается сольное пение человеческого голоса, различимы звучания оркестровых инструментов, имитируемых органными трубами.

Неожиданные тембры органных регистров по-своему передают одни и те же мысли и чувства. Поражает в миниатюрах поступательное усиление звучаний или же содержательнейшее, мудрое пианиссимо. Слышатся речитативы и арии; драматические темы сменяются в циклах ликованием жизни, а изобразительная картина — танцевально-песенной народной темой. И всегда мы ощущаем духовную наполненность баховских органных прелюдий, неисчерпаемость прекрасного!



КЕТЕН.
ДНИ СЧАСТЬЯ.
УДАР СУДЬБЫ

К исполнению должности при дворе ангальт-кётенского князя директор камерной музыки приступил не сразу.

Семья еще не разместилась в новом жилище, а Иоганн Себастьян уже отправился в Лейпциг. Мария Барбара

опять взяла на себя заботы по обживанию домашнего гнезда.

Время не донесло до нас ни одного изображения жены Баха. Не в обычаях цеховых мастеров было заказывать художникам портреты своих супругов. Не осталось и писем Марии Барбары. Чистому soprano ее не довелось артистически расцвести. Жизнь свою она посвятила заботам о муже и детях.

Мария Барбара помогала Себастьяну сохранять спокойствие, когда его самолюбие ущемлялось властителями, не рассуждая, верила она в его идеалы. Можно предполагать, что она не очень берегла свое здоровье и мало заботилась о себе. Барбара знала разного Себастьяна: удрученного, когда он не прикасался к нотной бумаге, и переполненного музыкой, счастливого, возбужденного, — тогда он едва успевал записывать мелодии, возвратившись домой после импровизации на церковном органе. Себастьян сбрасывал сюртук, парик и садился за стол. Непременно за стол, потому что и ученикам запрещал сочинять музыку за инструментом, в шутку называя таких сочинителей «гусарами».

Жена обыкновенно загодя затачивала перья, и Себастьян скорописью заносил в нотные строки найденные сегодня музыкальные темы. В шкафах накапливались тетради с записями кантат, хоральных прелюдий, фуг, фантазий, токкат.

Молодая мать и жена чувством, непереложимым на слова, понимала, как в строгие формы прелюдий, фуг и мотетов Себастьяна выливались страдания, молитвы, надежды, радости, колыбельные мотивы. Может быть, и мотивы мук и счастья матери она отыскивала в звуках органа, когда, оставив детей на попечении старшей сестры или служанок, слушала, сидя на скамье в веймарской церкви, импровизации Себастьяна.

Увы, не найдено ни одного сочинения, хотя бы песни, посвященной ей. Молодой Бах видел в жене опору своего артистического труда, надежную хозяйку, воспитательницу детей. В Веймаре семья потеряла двух младенцев-близнецов, кётенские годы омрачатся смертью еще одного ребенка, сына. Жена странствующего музыканта стойко переносила скорбь.

И делила радости с мужем.

Теперь вот Барбара первой перелистала черновые страницы с прелюдиями «Органной книжки» для Фриде-

мана. Приедет Себастьян, переписшет набело и вручит сыну. Подрастает и второй, Эммануэль...

Расставлена мебель, разложены вещи, устроена детская. Мария Барбара выбрала час, одев потеплее Фридемана и накинув шубейку на плечи, вышла осмотреться. Обширный трех-, а частью и четырехэтажный замок с крутыми кровлями и многогранными высокими башнями. Вокруг замка сады, они голые и неуютные зимой, но в них много украшений. Жизнь кётенского замка кажется более открытой, чем молчаливого веймарского. Что-то ждет семью в этом городе?

Тем временем Себастьян, любезно принятый в Лейпциге, изучал новый орган церкви св. Павла, построенный мастером Иоганном Шейбе. Он осмотрел механизм. Когда же органист сел на скамью нового инструмента, чтобы завершить испытание концертом, церковь наполнилась желающими послушать гостя. Были здесь пасторы в своих строгих костюмах и городские музыканты, университетские педагоги и, конечно, студенты в зимних форменных плащах. Обилием любителей музыки отличался юридический факультет. Считалось, что музыкальному искусству ближе всего юриспруденция, история и древние языки. Посетил ли Иоганн Кунау, кантор Томаскирхе, концерт своего молодого собрата? Ему уже было под шестьдесят, юрист по образованию, в юности он получил степень адвоката за диссертацию об основах церковной музыки, где сближал музыку с ораторским искусством. Кунау называл музыку «оратором, который овладевает аффектами всех умов».

Встреча в Галле сблизила маститого и молодого музыкантов. Кунау уже давно в одном из своих романов обрисовал облик музыканта-виртуоза. Не поверхностного ловкого фокусника, какие обычно нравятся публике, а музыканта образованного, знающего и теорию композиции, и тайну построения музыкальных инструментов. Он высказывался даже за присвоение звания виртуоза таким музыкантам.

Кунау был наслышан об успехе Баха в Дрездене и других городах.

Бах одобрил инструмент Иоганна Шейбе. Дал похвальный отзыв, который стал вернейшей рекомендацией трудолюбивому строителю органов. Благодарный за похвалу мастер привязался к Иоганну Себастьяну и не знал с тех пор лучшего советчика в своем деле...

Вскоре Бах поспешил в Кётен, чтобы приступить к новым своим обязанностям.

Пора теперь сказать и о новом повелителе нашего придворного музыканта, князе Леопольде. Ему не исполнилось и двадцати пяти лет. Будучи еще тринадцатилетним принцем, он убедил свою мать взять на службу ко двору хотя бы трех музыкантов. Сам Леопольд успешно обучался игре на скрипке и виоле да гамба. Музичирование стало любимым его развлечением, а вскоре у юноши объявился несильный, но приятный бас. Мать спустя несколько лет передала власть сыну. Княжество управлялось чиновниками двора, которые исправно пополняли казну поборами с подданных. Князь любил путешествия, не спешил с женитьбой. По моде просвещенных феодалов объявил себя тоже покровителем искусства. Создал небольшую капеллу, взяв на службу способных музыкантов и певцов. В 1717 году в капелле насчитывалось четырнадцать человек. Леопольд встречал Баха, бывая в веймарском герцогстве, и рад был взять его на службу директором камерной музыки и своим аккомпаниатором. Бах ему был необходим тем более, что незадолго до того он расстался со своим учителем, образованным знатоком искусства, музыкантом и теоретиком музыки Иоганном Гейнихеном. С ним князь путешествовал по разным странам, в частности по Италии, где пополнил свои представления об искусствах. Его игра на скрипке приближалась к профессиональной, а бас был вполне обработан.

Иоганн Себастьян оценил по достоинству музыкальные способности молодого князя, а тот с должным достоинством отнесся к таланту своего нового директора музыки.

На перекрестках феодальной Германии Кётену довелось стать самым спокойным местом в жизни Баха, а Леопольд оказался единственным деликатным и великодушным покровителем странствующего музыканта. Будем справедливы и отметим эту добродетель князя; в остальном он представлялся таким же своевольным правителем, как и другие феодалы тогдашней Германии.

Леопольд и его приближенные принадлежали к кальвинистской церкви, не терпевшей духовной музыки. Последняя здесь полностью отсутствовала: и органная и певческая. Бах оказался в должности руководителя музыки светской, инструментальной. Он, однако, оставался



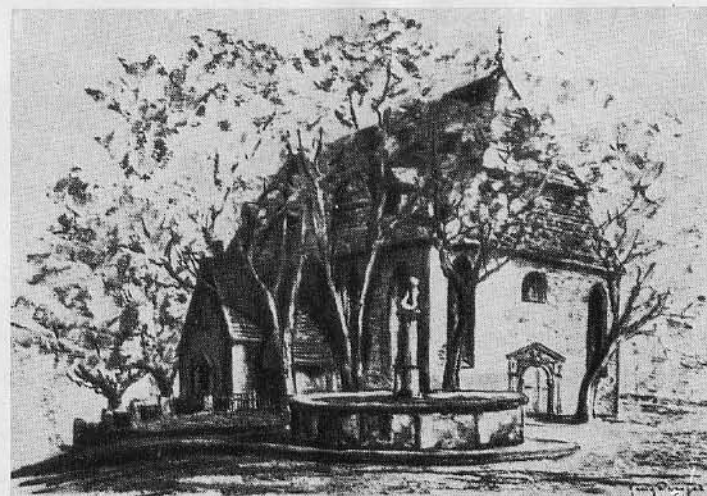
Ганс Бах, прадед И. С. Баха. С гравюры 1617 года.



Иоганн Амвросиус Бах, отец И. С. Баха.



Дом в Эйзенахе, где родился Бах.



«Новая церковь» в Арнштадте. Рисунок А. Розе.



Старинные музыкальные инструменты в эйзенахском «Доме Баха».



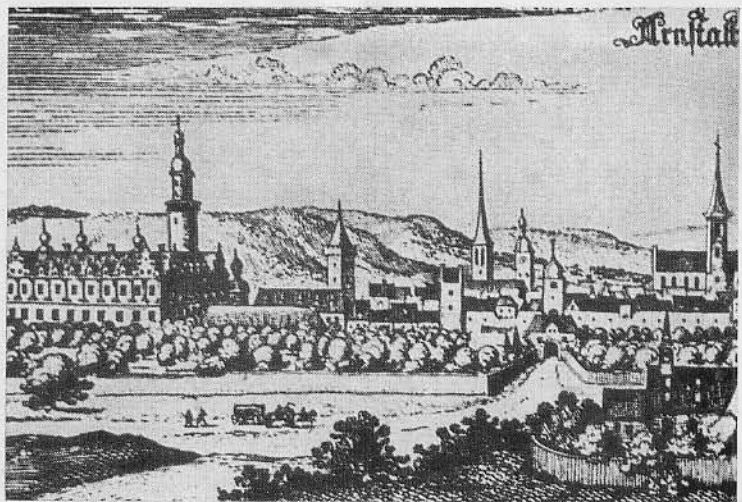
Дом «под золотым венцом», где жил Бах в Арнштадте.



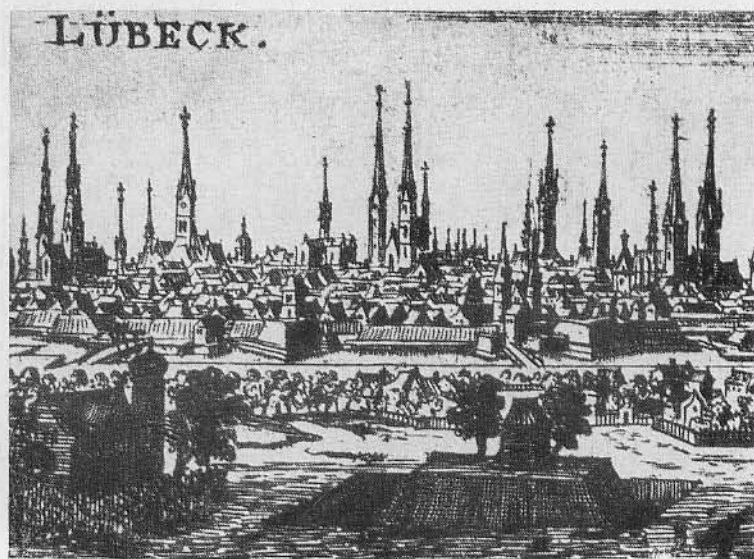
Кафедра управления «баховского органа» в Арнштадте.



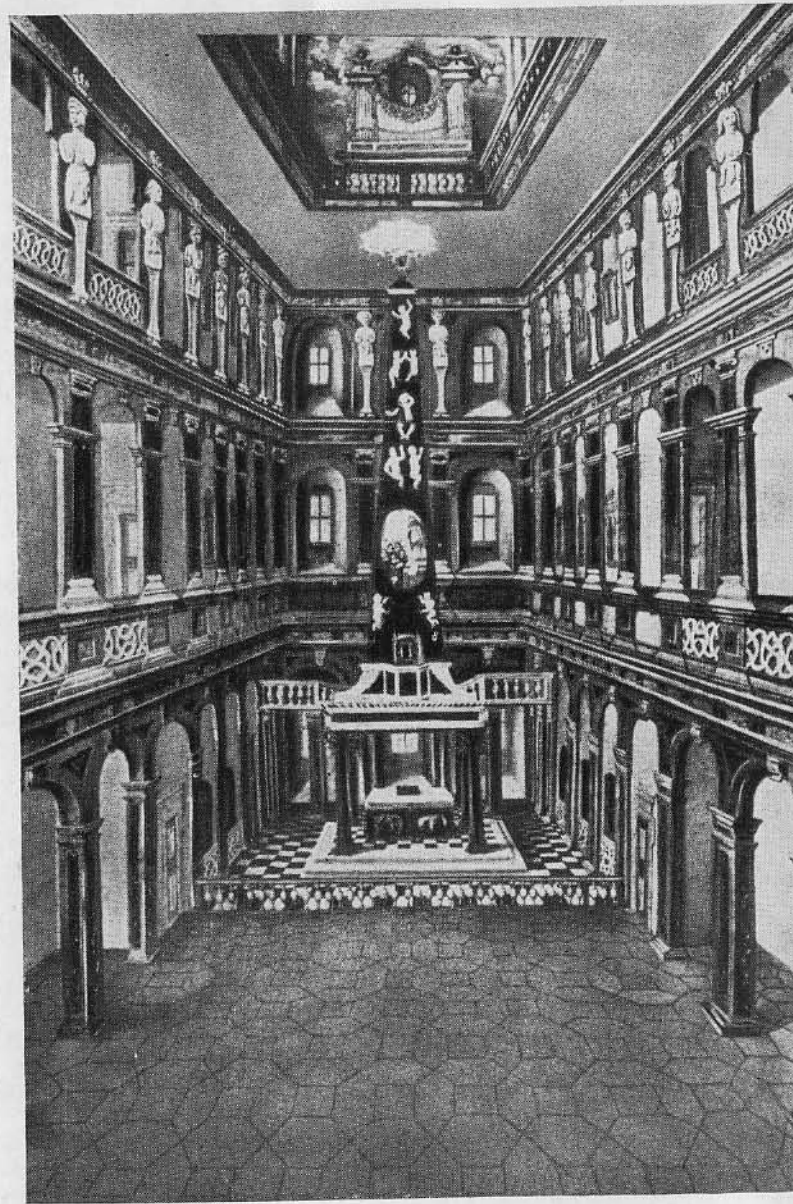
Себастьян Бах (около 1715 года).



Арнштатт.



Любек.



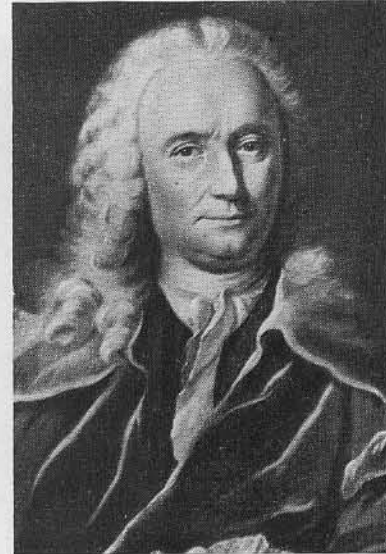
Дворцовая церковь в Веймаре.



Веймар.



Георг Филипп Телеман
(1681—1767).



Иоганн Матиас Геснер,
друг Баха (1691—1761).



Эрдман Ноймейстер,
поэт, либреттист кантат
(1671—1756).



Иоганн Маттесон, компо-
зитор, музыкальный кри-
тик (1681—1764).



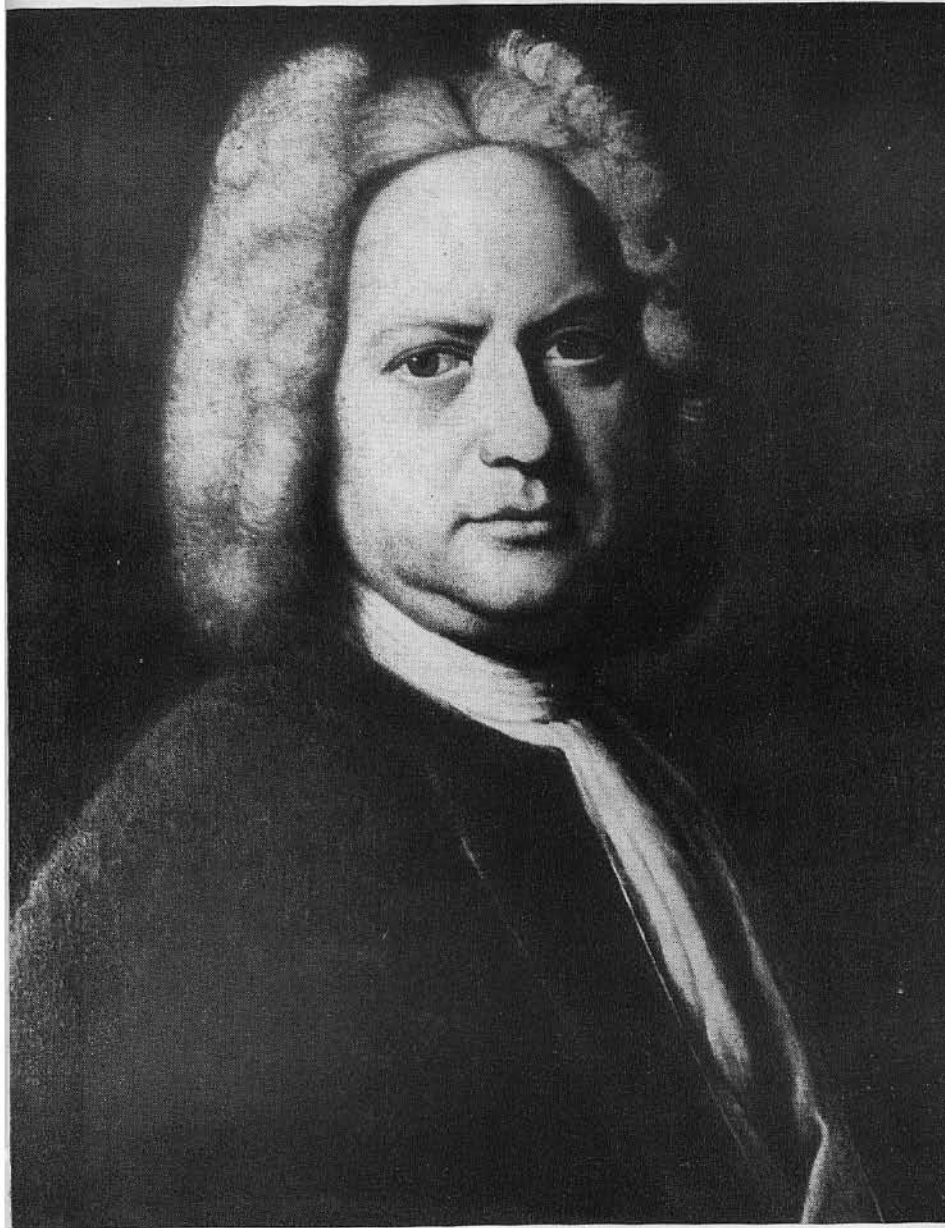
Георг Фридрих Гендель
(1685—1759).



Арканджело Корелли
(1653—1713).



Антонио Вивальди
(1678—1741).

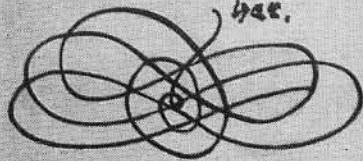


И. С. Бах, с портрета художника Й. Иле (1720).

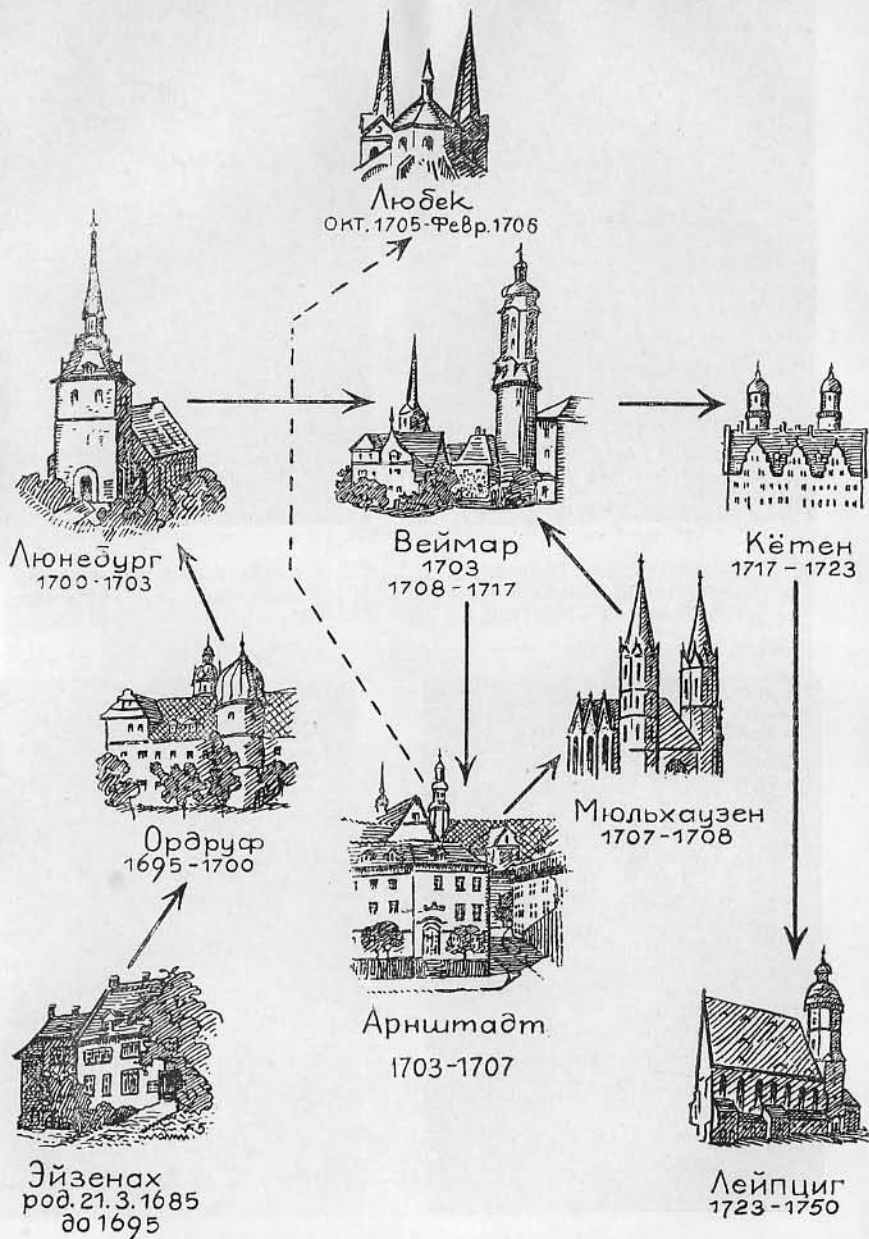
Das Wohltemperirte Clavier.
oder

Præludis, in

Fugem Läng alle Töne ins Semitonis,
 Hoßß tertiam majorem als alle Mi alle
 gunt, als ein tertiam minorem u. d. e.
 Maße bekehren. Ein
 Mischen und Gebung des Clavier-Tonigen
 Ordentlichem Figuren als ein stören in dem u. d. e.
 Die von Habit gefertigtes befehlern
 Gründlichem auffgegraben
 und verfertiget von:
 Johann Sebastian Bach.
 geb. den 31. März 1685.
 starb den 28. Juli 1750.
 1722.



Заглавный лист рукописи «Хорошо темперированный клавир» (1722).



Города, где жил И. С. Бах.



Иоганн Адамс Рейнкен,
гамбургский композитор
и органист (1623—1722).



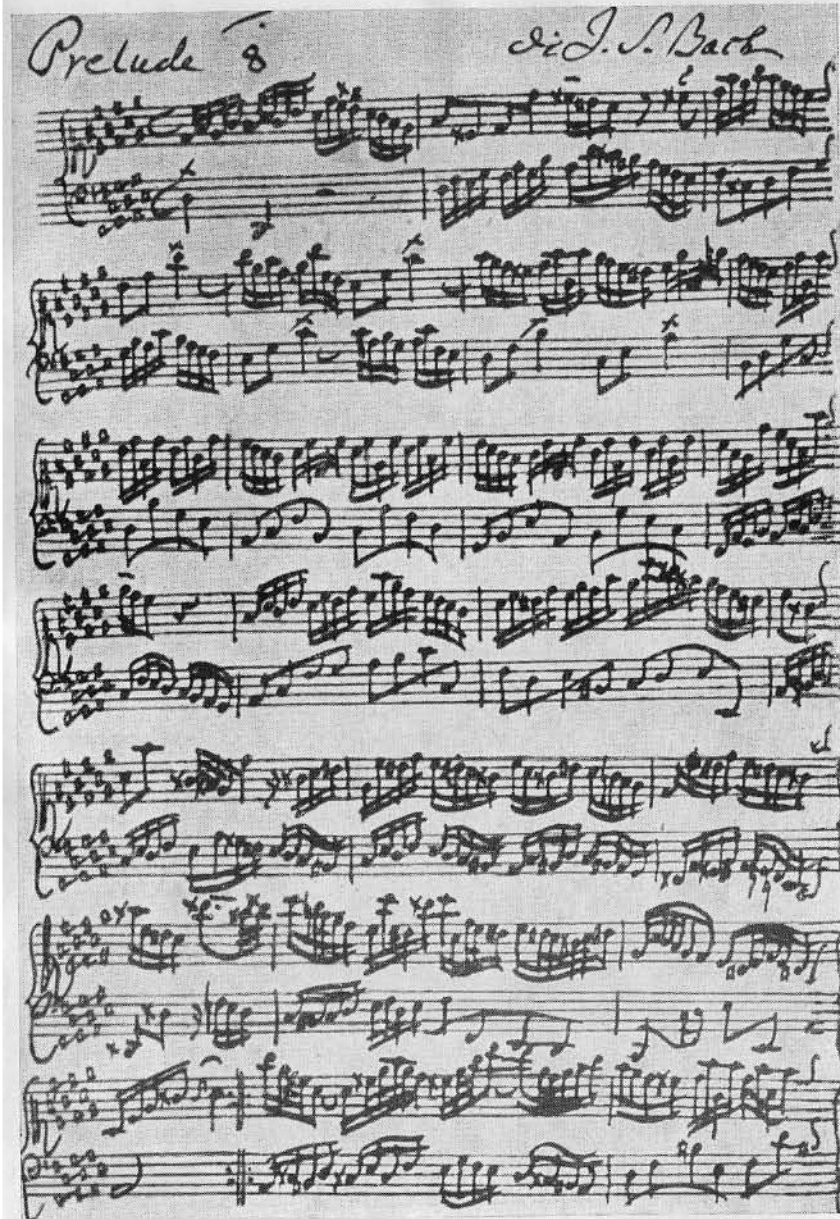
Князь Ангальт-Кётенский
Леопольд.



Карл Филипп Эммануэль,
второй сын Баха.



Вильгельм Фридеман,
старший сын Баха.



Автограф Баха. Восьмая прелюдия из второго тома
«Хорошо темперированного клавира».



И. С. Бах, с портрета маслом Лисовского, написанного в 1722 году.

верным лютеранином и сыновей своих отдал в лютеранскую школу.

Не орган, а клавесин и клавикорд, скрипка и альт стали теперь инструментами Баха. Впрочем, Себастьян и до Кётена не проводил резкой границы между духовной и светской музыкой. Считал инструментальную музыку «веселящей душу», сочиняемой тоже «во славу Божию» и «ближним в поучение». И если под властью герцога Веймарского он совершил свою миссию поэта органа, не контролируемый зависевшим от двора консисторским начальством, то в Кётене он в полной мере выявил дар поэта светской камерной музыки.

Леопольд любил выезжать к владельцам других немецких земель и в Чехию. Иногда брал с собой артистов капеллы. Иногда же только свою скрипку, дорожный клавикорд и, конечно, директора музыки, чтобы при случае блеснуть и своей скрипкой, и своим аккомпаниатором. Бах обходился ему дешевле поваров.

Ни одного высказывания, ни одного письма Баха не осталось от этих лет. Несомненно, он встречался в других городах и с видными музыкантами, и с хорошей музыкой. В общем-то обстоятельства складывались благоприятно и для самого Баха, и для семьи. Жил он в довольстве. И спустя много лет искренне писал об этом времени, что в Кётене « всю жизнь пробыть полагал ».

Зная многое из европейской музыки своего времени, Бах в первую очередь внимательно следил за творениями немецких композиторов — Кунау, Телемана и, конечно же, Генделя, искуснейшего полифониста. Гендель был уже автором множества концертов для органа и оркестра, он поставил на сцене несколько своих опер. Вскоре, в 1720 году, блистательный Георг Фридрих Гендель окажется в Англии, и ему доведется там выдержать суровую, тяжелую борьбу за жанр оперы, а затем за утверждаемую им монументальную форму оратории...

Гендель вот-вот собирался покинуть Германию, Бах и мыслить не смел об этом. Гендель стал знаменитостью Европы при жизни, в относительно молодые годы, к Баху слава не спешила...

Бах не встретился ни разу со своим знаменитым сверстником, а этого он хотел, бесспорно. Кто-то в Кётене получил известие из Галле о том, что в свой родной город приехал Гендель повидаться со старухой матерью. Легкий на подъем Иоганн Себастьян с почтовой каретой

отправился в Галле. Какое огорчение: в день приезда Баха, надо же было так случиться, Гендель покинул город!

Случайность ли, что двум великим сынам Германии не пришлось ни разу встретиться? Впоследствии возник даже спор на эту тему. Возобладало печальное мнение, что, несмотря на истинное уважение к музыке Баха, Гендель не проявил ни малейшего желания познакомиться с единственным равным ему в Германии композитором. К такому выводу пришел в своем труде английский исследователь жизни и творчества Баха Терри.

К мнению о равнодушии Генделя к великому соотечественнику склоняется и Вольфрум, он пишет о Бахе: «Все его попытки сблизиться с Генделем не привели ни к чему, так как последний не выказал ни малейшего интереса к Баху и его произведениям (даже такие мелкие дела, как приглашение итальянских певцов, его интересовали гораздо больше)».

Но будем осторожны в выводах. Тот же Терри сделал интересное наблюдение. Генделя, навещавшего родину, услужливые царедворцы не прочь были использовать как знатную приманку для развлечения. Когда-то в резиденции первого министра дрезденского двора Флемминга интриганы столкнули Баха с Маршаном, теперь Флемминг намеревался устроить при случае и публичное состязание между двумя именитыми немцами: Генделем и Бахом. Можно допустить, что Гендель чуял неладное в возне вокруг себя. Сохранено красочное свидетельство самого премьер-министра Флемминга, его частное письмо от 6 октября 1719 года. Имея в виду Генделя, он пишет:

«Я сделал все, чтобы вступить с ним в контакт, и полагал, что сумею с помощью необходимой любезности расположить его к себе, однако мне ничего не удалось добиться. То он был в отъезде, то плохо себя чувствовал; одним словом, встретиться с ним было невозможно». И автор письма доверительно добавляет французскую фразу, означающую: «Мне думается, что он (то есть Гендель) не совсем нормален»*.

Красноречивый документ, характеризующий феодальные нравы!

* Цит. по кн: Хаммершлаг. Если бы Бах вел дневник, с. 43.

...Шла своим чередом, шла спокойно и счастливо жизнь семьи кётенского директора камерной музыки. Оркестр пополнился способным гамбистом-виртуозом Христианом Фердинандом Абелем. Его виолончель украсила капеллу, и Бах полюбил голос виолы да гамба в руках этого артиста.

В начале 1720 года Себастьян принялся за новый сборник «наставительных упражнений» своему Фридеману. На сей раз не органных, а для чембало и клавикорда. На обложке отец любовно вывел: «Клавирная книжечка для Вильгельма Фридемана Баха. Начата в Кётене 22 января 1720 года».

Весной этого года, дождавшись теплых, цветущих дней, непоседливый князь Леопольд отправился, взяв с собой и придворного музыканта, в длительную поездку.

Начало лета они провели в Карлсбаде. Немало часов было отдано увеселению избранного общества музыкой. Незатейливо, но приятно играл на чембало и скрипке сам князь.

Участвовал в музицировании, конечно, и Бах.

В июле отправились домой. Приближаясь к Кётену, скучающий князь соблаговолил посадить в свою роскошную коляску и концертмейстера. У заставы властителя встретил эскорт конной дворцовой стражи. Офицер что-то доложил вполголоса.

Себастьян почувствовал неладное. Князь стал молчалив, но удержал Баха в своей коляске.

Спустя несколько минут Бах узнал, что в дом его нагрянуло горе: Марии Барбары нет в живых.

Когда Бах музицировал с князем в Карлсбаде и они собирались уже домой, в кётенском его домике молодая женщина скоропостижно скончалась от апоплексического удара. Ее похоронили 7 июля. Себастьян опоздал проститься с нею, со своей Марийхен.

Пораженный несчастьем, бледный, он остановился у дома, осенил себя крестом, взмог на крыльцо, держась за перила. Его встретила как-то сразу повзрослевшая Катарина, оставшаяся старшей. В комнате у клавикорда стоял девятилетний Фридеман, он играл и в это утро: крышка инструмента была открыта. Фридеман подбежал к отцу и уткнулся лицом в пыльный дорожный костюм. В детской плакал кто-то из маленьких.

После расспросов, таких ненужных уже теперь, Себастьян, не переодеваясь, пошел на кладбище с Катариной

Доротеей и сестрой Барбары. За ними, держась поодаль, шли понаехавшие родственники.

Свежий хомяк, убранный травой и полевыми цветами. Не проронивший до сей минуты слезы, Себастьян припал к влажной от утреннего дождика земле. Он не сдержал слез и ссутулился, как крестьянин в горе, как странствующий шпильман, потерявший самое дорогое в пути.

Баху теперь нестерпимо стало оставаться в городе, где его постигло горе. Но не перевяжет же он ремнями пожитки и не отправится куда глаза глядят. Надо привести в порядок дом. Подрастают дети, пм нужно дать образование. Не допустит же он, отец, чтобы Фридеман, а за ним и Эммануель хлебнули невзгод, какие испытал сам он. Да и найдется ли у них столько трудолюбия, упрямства, стойкости, сколько бог отпустил ему? Или как его дорогой воспитатель брат или — не хватало бы еще! — как арнштадтский Хертум, станут каждодневно гудеть трубами, повторяя одни и те же благочестивые, но такие бесцветные и скучные хоральные мелодии? Им нужно университетское образование. Новые времена идут.

Князь Леопольд выказал внимание своему придворному музыканту и не часто в эти месяцы вызывал его во дворец для аккомпанирования. Но исполнением камерной музыки капеллы, конечно, занимался Себастьян и теперь.

В это нелегкое время проявились новые грани характера художника. Композитор-вдовец, преодолевая скорбь, отдался вдохновенному сочинению музыки, которая по поверке столетий оказалась причисленной к шедеврам его инструментального искусства.

ПОЕЗДКА В ГАМБУРГ

Будто угадывая тревожное состояние Баха, еще в сентябре 1720 года его гамбургские доброжелатели прислали ему весть: в тамошней церкви св. Иакова освобождено место органиста. Может быть, и Ноймейстер, уже давно переехавший в Гамбург, либреттист Баха веймарских лет, способствовал делу. Иоганн Себастьян без промедления заявил о готовности занять эту должность в городе, который всегда казался ему примером уважения к музыкальному искусству.

Князь Леопольд дал согласие на путешествие в музы-

кальную столицу тогдашней Германии, хотя и не соби-рался отпускать со службы своего слугу-друга.

Иоганн Себастьян пробыл в Гамбурге с конца ноября по первую половину декабря 1720 года. Он играл не только в церкви Иакова, но и на превосходном органе церкви Катарины, где в должности главного органиста продолжал оставаться доживавший свой век старейший музыкант и композитор Германии Иоганн Адам Рейнкен. Его самозабвенно слушал Себастьян во времена ранней юности.

Теперь Рейнкену было около ста лет. Он всегда слыл завистливым, в старости же был особенно ревнив и пристрастен к молодым. Мастер старого стиля, Рейнкен предпочитал основательное, по-немецки солидное исполнение с импровизацией, но без всяких новых причуд и мелких украшений. Сам он гордился верностью старой гамбургской школе, уже давно ставшей школой его, Рейнкена.

С почтительностью сына и ученика Иоганн Себастьян пришел к старцу в церковь св. Катарины. Старик, держась за выступы, сам провел гостя по лабиринту органа, внутрь сооружения. Себастьян изумлен. Много раз он вспоминал и рассказывал потом при случае, как восхитило его прекрасное состояние, в каком держал свой испытанный временем инструмент столетний органист.

Эта знаменательная встреча описана в разных биографиях. Передадим слово Яношу Хаммершлагу; в его книге приведен довольно полный вариант рассказа об игре Себастьяна. Итак, Бах в присутствии всего муниципалитета и многих других высокопоставленных персон города в обстановке всеобщего изумления в течение двух часов играл на прекрасном органе церкви св. Катарины. С особым наслаждением слушал игру Баха старый органист. Он прослушал хорал, начавшийся словами «На реках Вавилонских», который Бах играл очень долго, почти в течение получаса, импровизируя и пользуясь различными методами, как это делали в старые времена знаменитые гамбургские органисты на субботних вечерах.

Рейнкен сидел в известном ему одному месте церкви, откуда он лучше всего слышал орган.

Себастьян кончил игру в сумерках ноябрьского дня. Он спустился по лестнице к Рейнкену и подивился: на лице старика расправились глубокие морщины. Присутствующие тоже поразились этой перемене.

Рейнкен поднялся со скамьи, сделал два-три шага

навстречу Баху и сказал фразу, которой суждено уже больше двух столетий жить в истории музыки:

— Я думал, что это искусство уже давно умерло, но теперь я вижу, что оно живет еще в вас.

И, как эпически гласит документ времени, «после этого Рейнкен пригласил его к себе и был с ним очень любезен».

В нотографическом справочнике значится еще сочиненная Бахом в этом году *Фуга для клавира* (954) на тему одной из сонат Рейнкена. Очевидно, это был подарок старому музыканту. Допустимо, что ее он сочинил в дни пребывания в Гамбурге и сыграл в доме Рейнкена.

Бах приехал не с пустыми руками в Гамбург и как композитор-соискатель. Он привез сюда и исполнил *Прелюдию и фугу соль минор для органа* (542), ее тоже прослушал Рейнкен.

Предстояла игра «на пробу» в церкви св. Иакова. Кроме фуги, у Баха была приготовлена для исполнения кантата «Кто был последним, тот будет первым» (47). Всего, включая Баха, насчитывалось восемь претендентов на должность органиста. Совет храма даже сомневался: не слишком ли много? Органист из Кётена восхитил своим превосходным исполнением. Предстоял, выражаясь по-современному, еще один тур. Но из Кётена пришел приказ князя — придворному музыканту быть к 28 ноября во дворце. Намечалось очередное дворцовое развлекательное празднество — что и говорить, событие государственной важности!

Иоганна Себастьяна заверили в Гамбурге, что его выступления будут сочтены соискательскими. И хотя конкурентов много, доброжелатели, и в их числе, конечно, влиятельный Ноймейстер, состоявший в совете церкви Иакова, не сомневались в победе Баха.

Судя по протоколам, совет заседал не раз. И вдруг в протоколе от 19 декабря объявлено, что вопреки мнению некоторых членов совета место органиста предоставлено не Баху, а другому претенденту. Доподлинно известно, как пылко и убежденно отстаивалась кандидатура кётенского органиста. Победила, однако, другая сила: 6 января 1721 года в церковную кассу была внесена сумма в 4000 марок. Кем? Купеческим сыном, одним из соискателей, в конце концов назначенным на должность органиста. Сумма была внесена в благодарность за предоставленное прибыльное место!

В Дрездене царедворцы утаили от Баха вознаграждение за гастроли. В Гамбурге проявили себя корыстные церковные власти. При столкновении высокого искусства Баха с миром выгоды, алчности, карьеристских интересов дворцовые и церковные круги оказывались в родстве, как слепки одной общественно-бюрократической модели.

Впрочем, споровистым руководителям церкви св. Иакова не удалось замолчать эту скандальную историю. Возможно, и другие соискатели и их патроны были недовольны оборотом дела.

Еще до внесения денег в кассу подоплека решения церковного совета стала известна близким делу людям. И вызвала возмущение у части гамбургского общества. Не сдержал негодования Эрдман Ноймейстер. Он дождался праздника рождества. И во время своей проповеди привел место из Евангелия, повествующее о пении ангелов при рождении Христа, и закончил свою речь выражением глубокой уверенности, «что, если бы один из бесплотных духов, божественно играя, пожелал бы сделаться нашим органистом, ему пришлось бы возвратиться на небо, если бы его карманы не были наполнены золотом».

Спустя шесть лет об этом случае поведал в книге «Музыкальный патриот» известный уже читателю Маттесон. В общем-то скупой на похвалы Баху-композитору, но всегда восхищавшийся Бахом-исполнителем, Маттесон писал:

«Припоминаю, как, вероятно, и прочие, что великий виртуоз... прибыв в великий город (так называли в те годы Гамбург. — С. М.), чтобы сделаться органистом, встретил себе конкурента в лице сына богатого негоцианта, умевшего лучше обращаться с талерами, чем с музыкальным инструментом, но которому было отдано предпочтение».

Кто же стал избранником совета гамбургской церкви? С едва сдерживаемым гневом сто восемьдесят с лишним лет спустя молодой Альберт Швейцер написал об удачливом купеческом сыне: «Он, должно быть, и не подозревал, что этими деньгами заплатил и за свое место в любой биографии Баха, то есть приобрел бессмертие...»

Назовем и в нашем повествовании это имя и поставим его в списке «глухой славы» рядом с именем арнштадтского гимназиста Гейерсбаха и герцога Вильгельма Эрнста Веймарского: Иоганн Иахим Хейтман.

Баху, конечно, доставило боль гамбургское происшествие. Рушились надежды на переезд в большой город, где можно было бы устроить старших сыновей в хорошую школу.

Органная игра в Гамбурге возбудила сильное желание возвратиться к этому инструменту. Верный лютеранин не мог примириться с отсутствием в кальвинистском Кётене церковной музыки. Он зачастил теперь с Фридеманом в зал, где стоял маленький орган капеллы, бедный тембрами. Брал он сюда и младшего Эммануэля, тот сидел и слушал, по-детски надув пухлые щеки, напомиравшие округлостью лицо матери.

Бах писал в эту пору много, часами не выпускал из рук гусяного пера. Теперь, вероятно, дочь Катарина вместо матери затачивала ему впрок перья. Перед музыкой отступала тягость горя. Непрерывное созидание облегчало чувство одиночества. Именно к 1720 году исследователи относят наибольшую часть сочинений Баха кётенской поры. К самому тяжелому, горестному году. Но остается тайной, нашли ли страдания Иоганна Себастьяна прямое либо косвенное отражение в его произведениях.

Бах создавал музыку, свободную от личностных переживаний, сколь бы ни владели они им в трудные, тяжкие дни жизни. Но было бы непростительным вовсе отказаться от поисков связи этой музыки с обстоятельствами жизни композитора. В 1720 году Иоганн Себастьян написал несколько пьес для клавира, сонаты и сюиты (партиты) для скрипки соло, сюиты для виолончели соло, сонаты для скрипки и клавира, для виолончели и клавира, для флейты и клавира, скрипичные концерты... Музыка вела к высокому духовному просветлению удрученного скорбью композитора.

Допустимо, что дружба с гамбистом кётенской капеллы Абедем объясняет возникновение замысла виолончельных пьес. Еще в январе 1720 года, до последней поездки с князем Леопольдом, Себастьян стал крестным отцом дочери друга. И в дни горестного одиночества Себастьяна Абель навещает его. Они музицируют вместе, и, может быть, в доме Баха впервые прозвучали три сонаты для виолончели и клавира (1027—1029), часто исполняемые в концертах и в наше время.

Садилась рядом дети, они были первыми слушателями виртуозов. Под пальцами Себастьяна клавиши передавал в звуках и его душевное состояние. И в руках Абеда гамба, подчиняясь воле музыканта, как живое тело, излучала тепло, пела человеческим голосом, рыдала, праздновала светлую радость, поддерживаемая или ведомая партией клавесиниста. Впрочем, сдержанные в чувствах, музыканты могли любоваться только прекрасной «игрой формы», искусным ведением и сочетанием голосов. Чистейшие законы, сродни математическим, материализованные в звуках друзьями-музыкантами, давали великое утешение Иоганну Себастьяну.

Едва ли не чаще других оркестровых произведений Баха исполняются в наше время так называемые Бранденбургские концерты.

Еще до смерти жены, пребывая с князем Леопольдом либо в Карлсбаде, либо в Мейнингене, Бах играл перед маркграфом Бранденбургским Христианом Людвигом. Конечно, в центре внимания была скрипка князя Леопольда, но маркграф — ему было уже за сорок — не поспешил на похвалы и княжескому композитору. Похвалив прослушанные композиции, маркграф предложил музык-директору сочинить для него что-либо похожее на итальянский концерт, только в немецкой манере. Не избалованный подобным вниманием, Себастьян дал согласие.

Он принялся за сочинение оркестровой музыки по приезде из Гамбурга, в начале 1721 года. Замысел разросся в цикл больших концертов. Среди баховских оригиналов партитур нет ни одной, написанной им собственноручно с таким каллиграфическим изяществом, как пьесы для маркграфа. Они были сопровождены учтивейше составленным на французском языке посланием. Это посвящение написано, впрочем, чьей-то другой рукой. Стоит дата: «24 марта 1721 года».

Концерты этого цикла приближались к разработанной итальянцами, предшественниками и современниками Баха, форме концерто грассо (concerto grosso), «больших концертов», где оркестру-ансамблю противопоставляются, как бы для состязания к ним, «концертирующие» инструменты. Но если даже у Антонио Вивальди, блистательно-го Вивальди, господствовала виртуозная сторона музыки, то у Баха концерты наполнены драматизмом контрастного сопоставления, динамикой развития музыкальных тем.

Первый и Третий концерты не содержат выделенных партий ведущих, концертирующих инструментов. Во Втором концертируют четыре инструмента в необычном сочетании: труба, флейта, гобой, скрипка; в Четвертом — скрипка и две флейты, в Пятом — флейта, скрипка и кларнет; в Шестом концерте вовсе не участвуют скрипки, хотя он сочинен для струнного оркестра, звучат старинные инструменты, близкие альтам и виолончелям, а также кларнет; в этом концерте чувствуется больше «согласия» в партиях инструментов, нежели состязания.

Едва ли не каждая часть во всех Бранденбургских концертах содержит развитие темы-идеи в форме полифонии. Вместе с тем все три части концертов (только один из шести двухчастный) — быстрые крайние и медленные средние — своим сопоставлением создают драматургическое напряжение.

Какой энергией, жизненной силой пленяют крайние, быстрые части концертов (Аллегро и Престо)! Состязание концертирующих инструментов с ансамблем столь «осязуемо» в пространстве и времени, передано с такими жизненными интонациями отдельных голосов! Сопоставляясь с исследователем: «Тут Бах не столько колорист, сколько мастер реалистического воплощения удивительно конкретных людских образов — скорее всего «групповых портретов». В этом искусстве он не уступает ни Франсу Гальсу, ни Альбрехту Дюреру». Как видим, в помощь пониманию музыкальных образов снова пришло сравнение из области изобразительного искусства.

Средние части концертов — Adagio, Andante, Affettuoso — медленны, полны лирических раздумий, нежности, а то и веселости; иногда в этих частях проступает скорбь, недовольная, однако, до отчаяния; просветленная печаль возвышенна.

Поразительна «музыкальная светопись» Шестого концерта с его знаменитым певучим Adagio...

Affettuoso Пятого концерта — неторопливо ведома беседа концертирующих инструментов: скрипки, флейты и кларнет. Глубочайшее откровение трех голосов, доверительнейшая передача чувств. Слушатель не удержится от сопоставления баховской музыки трио с подобными исповедальными беседами в камерной музыке XIX века...

В Бранденбургских концертах можно уловить что-то знакомое, близкое симфониям Моцарта и Гайдна. Вели-

кий мастер, не ведая того, лепил «звуковые модели», предвещавшие симфоническое искусство композиторов, которых объединят впоследствии под эгидой венской школы.

Печальна оказалась судьба концертов: еще одна ошибка доверчивого Баха! Не найдено даже косвенного известия о том, что они были исполнены при Бранденбургском дворе. Много лет эти партитуры пролежали в библиотеке маркграфа молчащей музыкой, и после его смерти в 1734 году, упакованные в пачки с нотами малоизвестных композиторов, эти концерты — по шесть грошей каждый! — были проданы с лотка. Имя Баха даже не выделили в списке нот, приготовленных к продаже.

Достоин удивления, однако, и то, что сам Бах будто забыл о своих оркестровых сочинениях. И не вспомнил о них даже после смерти маркграфа. Лишь впоследствии исследователи отыскивали в двух-трех кантатах Баха фрагменты музыки концертов, а один из этих концертов (Четвертый), как установлено, был переработан автором в Концерт для клавира с оркестром (фа мажор).

Что же приключилось с оригиналами рукописей? Непростыми путями, уже после кончины Баха, они попали в руки одного из его учеников, Кроненберга, и тот сохранил их для потомков. Биограф Баха Филипп Шпитта назовет их Бранденбургскими, под этим именем шесть концертов и станут известны музыкальному миру.

...Как ведь совпало: отец Баха после смерти жены тоже остался с четырьмя сиротами, тоже с тремя сыновьями и дочерью. Следуя семейным обычаям, Себастьян не помышлял долго оставаться вдовцом. Родственники по старинке подыскивали ему подругу жизни.

Но надежда объявилась не со стороны родни. В Кётен стала наезжать молоденькая певица (мало-помалу и в германских княжествах входила мода на женские голоса в придворных капеллах). Певица была та самая девочка, которую несколько лет назад после представления «Охотничьей кантаты» показал Себастьяну в своем доме вейсенфельский трубач Вильке. То была его дочь, ставшая теперь артисткой на службе у князя Ангальт-Цербтского. Хорошо обработанное красивое сопрано Анны Магдалены зазвучало в гостиной князя Леопольда Кётенского, она бегло играла и на клавикорде.

Девушка привязалась к детям овдовевшего капельмейстера.

Прошли месяцы раздумий. Четверо детей у вдовца. Старшая, Катарина, лишь на восемь лет младше Анны Магдалены. Один из современных немецких биографов Баха, Вернер Нойман, деликатно пишет о певице Ангальт-Цербтского двора: «...Интересы искусства сблизили; Анна Магдалена с гордостью и дружбой приняла предложение знаменитого гофкапельмейстера стать матерью его нескольких детей».

Венчание произошло спустя полтора года после кончины Марии Барбары. Строки книги дворцовой церкви гласят:

«3 декабря 1721 года вдовец господин Иоганн Себастьян Бах, княжеский капельмейстер, и девица Анна Магдалена, младшая дочь Иоганна Каспара Вюльскена (Вильке. — С. М.), придворного и войскового трубача его высочества князя Саксонского и Вейсенфельского, по княжескому приказу обвенчались в нашей церкви».

Новая жена Баха была на шестнадцать лет моложе его. Анна Магдалена рисуется и в молодости своей тихой, домовитой, отличающейся душевным благородством, мягким и ровным характером; она натура в то же время артистическая; одаренная певица, способная ученица мужа, сразу же начавшего преподавать ей игру на клавишине и «генерал-бас», как называлось в те времена искусство сопровождения мелодии, с признаками импровизации.

Приведем слова биографа об Анне Магдалене и ее муже; она образно названа «тем пламенем, которое согревало его гений».

Иоганну Себастьяну тридцать шесть. Он любит и любим. Внешность у него видная, широкоплеч, хотя его и нельзя назвать высоким... Живые, часто меняющиеся выражение глаза под густыми бровями. Несколько крупный нос. Уверенные жесты, выработанная годами походка артиста. Степенность и свобода в движениях. Он благоволил к людям, но настораживается при встречах с сильными мира сего.

На свадьбу понаехала родня. И гамбист Абель, наверное, был приглашен на семейное торжество. Увы, не было среди гостей братьев Себастьяна: старший, ордруфский органист, строгий наставник его детства, Иоганн Христоф незадолго до того скончался. Вторая потеря род-

ного человека за год. Средний, Якоб, отставной гобоист шведского короля, в Стокгольме и, слышно, болен; пройдет год, и его не станет...

Свадьба прошла весело. Себастьян занес в свою потную книгу сочиненный им кводлибет, исполненный на семейном торжестве. Музыканты сами слагали стихи для семейного и приятельского круга. Бах не изменил обычая. Вот они, строки кводлибета:

Ваш слуга, девушка-невеста,
Желаю счастья в радостный день!
Кто видит вас в венце,
И в прекрасном подвенечном платье,
У того сердце смеется от радости.

Воспевание добродетелей невесты сменялось грубоватым юмором:

Дом хорош только тогда, когда в нем
Есть камень и известняк,
А дыра хороша тогда, когда ее сверлят;
И если строят всего лишь курятник,
Все же нужны дерево и гвоздь.
Крестьянин молотит пшеницу
Большими и малыми цепями*.

И это сочинил Бах?! Творец божественной музыки? Да, он и сочинил — наследник плебейского музыкантского рода, чьи представители — далекие предки-шпильманы — не краснели от соленой простонародной шутки, если она звучала на семейных сборищах. Выпутился на своей свадьбе и Себастьян, снова познавший отраду любви.

«НЕ РУЧЕЙ, А МОРЕ»

Слова, послужившие названием этой главы, взяты из известного высказывания Людвига ван Бетховена. Обыграв слово *Bach*, означающее «ручей», он воскликнул однажды: «Nicht Bach — Meer sollte er heissen».

«Не ручей, а море должно быть имя ему».

В кётенские годы жизни Иоганн Себастьян написал

* Перевод Ксении Стебневой.

большую часть своих пьес для клавира и других инструментов. Труднообозримо сотворенное Бахом в Кётене в сфере инструментальной камерной музыки, как труднообозримы его органые сочинения веймарской поры. Он не писал программной инструментальной музыки, то есть музыки, создаваемой на определенную тему или сюжет, обозначенные в названии.

Мы уже касались цикла виолончельных сонат Иоганна Себастьяна. Сочинял ли он эти сонаты для гамбиста Абеля, брал ли в руки виолу да гамба в часы музицирования князь Леопольд, а гофмузыкант Бах вел партию чембало, — этого нельзя подтвердить свидетельствами очевидцев. Но виола да гамба звучала не так, как нынешняя виолончель. Это безусловно. И стиль музицирования кётенской поры жизни Баха потерян. Зато приобретено нечто новое, и талантливые артисты нашего времени отыскивают в сонатах содержание, отвечающее запросам нынешней музыкальной мысли.

Это же чувство первооткрытия охватывает, когда звучат сонаты для скрипки и клавира (1014—1019).

Праздник для посетителей концертов старинной музыки — исполнение цикла баховских, сочиненных в Кётене, шести сонат для флейты и клавира (1030—1035). Редчайшее очарование.

Здесь же Иоганн Себастьян создал несколько скрипичных концертов в сопровождении оркестра. Впоследствии он переложит их в клавишные с тем же составом сопровождающих инструментов.

О педеврах оркестровой музыки Баха кётенских лет — о Бранденбургских концертах — мы уже говорили. Славу их разделяют и произведения в жанре сюиты или партиты. Бах писал сюиты для оркестра и сольных инструментов — клавира, скрипки, виолы да гамба (виолончели). Оркестровые сюиты в оригинале у Баха названы увертюрами, наподобие оперных вступлений во французской музыке, хотя собственно увертюрой в таких сюитах, как бы введением, служили первые части. Слово «сюита» заимствовано с французского, оно обозначает последовательность. Это форма произведения, состоящая из последовательно исполняемых танцев. На итальянский лад такие произведения назывались партитами.

Сочинения в жанре сюиты возникли в Европе еще в начале XVI века, в каждой стране этот вид музыки получил свои отличительные черты. Но были и общие при-

знаки. Как правило, за медленным («господским») танцем шел быстрый («простонародный»). Впрочем, сюиты со временем перестали быть собственно танцевальными пьесами и приобрели характер концертный. Музыка каждой страны вносила свои мелодии в этот жанр. Бурное развитие сюита получила в Германии. Первым непременным звеном сюиты стал немецкий танец.

Во времена Баха сюита уже считалась старинным жанром музыки. Бах одухотворил его и настолько углубил содержание танцевальной первоосновы, что циклы сюит Баха отразили со всей полнотой его музыкальное миросознание, оставаясь произведениями, близкими жанровой народной музыке. Почитались обязательными звеньями сюиты, кроме степенно-серьезной эллеманды, происходящая от французско-итальянского танца очень живая по темпу куранта; пришедшая из испанского обряда музыка сарабанды, грустная, дающая повод для лирических раздумий; быстрая, стремительная жига, ведущая свое происхождение от итало-французского танца. Композиторы разнообразили состав танцев сюиты. Традиционные составные части сюиты Бах дополнял разработкой тем гавота, менуэта, полонеза, старинных французских танцев пасье и бурре, славяно-итальянского танца форлана. В его сюитах встречается часть, называемая шуткой. Вовсе не танцевального характера такие части баховских сюит, как прелюдия, рондо, ария, каприччио, «веселая сценка».

Из четырех известнейших оркестровых сюит Баха первые две (1066—1067) написаны в Кётене; вместе с Бранденбургскими концертами они могут быть отнесены к самым популярным оркестровым сочинениям композитора. Эти сюиты прозрачнее по своей фактуре Третьей и Четвертой (1068—1069), написанных позже, имеющих большую насыщенность элементами народно-бытового характера.

Первая сюита более камерная, из духовых инструментов к струнным прибавлены только два гобоя и ф-гот. Вторая же сюита уникальна: в ней чарует голос флейты, единственного духового инструмента в ансамбле!

Во второй сюите прекрасна внушительно-торжественная увертюра. По монументальности образов она близка органным прелюдиям и фугам.

Семь частей, следующих за увертюрой, не традиционные. Только сарабанда осталась в ней от обязательных

«звеньев» сюиты. В светской, галантной музыке Второй сюиты Бах одаряет слушателей гаммой ощущений, настроений, состояний мысли. Короткое, быстрое и в то же время лиричное рондо; медленная сарабанда, призывающая к неторопливому раздумью; огненно-стремительная буря; поражающий красотой звучаний полонез. Достаточно услышать флейту в длящейся минуты две-три миниатюре — полонезе, чтобы разделить любовь Баха к этому инструменту. Танец торжественного шествия — полонез только еще приживался в жанре концертной сюиты; вдохновенна на фоне тихого сопровождения виолончели партия флейты в этой миниатюре. После «Дубля» идет менуэт; светлая «Шутка» завершает баховское создание.

В Кётене (возможно, в течение одного года!) Бах сочинил циклы сюит и сонат для скрипки соло и сюит для виолончели соло.

По мнению некоторых исследователей, сочинение циклов сюит для инструментов соло служило Иоганну Себастьяну своеобразной формой отдыха, если это слово приложимо к жизни художника, не знавшего, что такое отдых как отвлечение от труда. Его фантазия не ведала покоя, она искала постоянного выхода. Трудно еще и еще раз не подивиться плодотворности баховского гения.

Для скрипки соло Бах написал три сонаты. С этим жанром, получившим художественное завершение в Италии, Себастьян, видимо, познакомился, еще живя в Веймаре. Особенно славились тогда сонаты А. Корелли. В строгом и возвышенном духе Бах написал теперь свои четырехчастные сонаты для скрипки. Вторая часть сонат сочинялась, как правило, в «ученом» полифоническом стиле, в форме фуги; она звучит после медленной вступительной части, за нею идут певучая третья и быстрая, гомофонная четвертая.

В наше время скрипичные сонаты Баха исполняются в строгой манере, и все же артист-музыкант невидимыми линиями связи роднит их в нашем сознании с музыкальными шедеврами послебаховских музыкальных эпох. Это касается даже фуги. «Каждая из фуг неповторимо своеобразна, — пишет советский исследователь И. Ямпольский. — Фуга соль минор (первая соната) сжата по форме, ритмически стремительна. Ее короткая тема с характерными начальными ударами четырех повторяющихся звуков — прообраз темы судьбы из Пятой симфонии Бетховена».

Сонаты исполняются в концертах часто вместе с партиями (сюитами) для скрипки соло. Их написано Бахом тоже три. Бесспорно, кульминацией всего цикла служит Вторая партита (1004), а вершиной кульминации — в скрипичной музыке всего мира — последняя часть этой партиты — знаменитейшая Чакона. Первоосновой Чаконы служит испанская танцевальная песня. На ее мотив издавна сочиняли произведения в форме темы с вариациями. В этой форме написана и Чакона ре минор Баха, однако столь отдаленная от старинной песни, что трудно даже сослаться на такую связь. Из всей инструментальной музыки Баха, может быть, только самые величественные органные прелюдии и фуги да Пассакалия сравнимы с Чаконой. Одна из особенностей Чаконы (как и Пассакалии) в том, что отправным началом служит не мелодия, ведомая высоким голосом, а басовая тема. Она как бы программирует своим «басовым характером» тридцать вариаций Чаконы. Безмерна глубина содержания Чаконы, безмерны возможности виртуозного исполнения ее скрипачом.

О Чакоме написана большая литература. И исследователями, и поэтами. Филипп Шпитта дал одну из первых ярких характеристик баховского скрипичного шедевра: «Произведение это обнаруживает не только подробнейшее знание скрипичной техники, но и полнейшее господство над фантазией, колоссальнее которой едва ли можно встретить у другого художника. Пусть помнят, что все это написано для одной только скрипки!» Выразительна оценка Чаконы, данная Ф. Вольфрумом. Четыре традиционные части Второй партиты — аллеманду, куранту, сарабанду и жигу — он считает лишь циклом-прелюдией к Чакоме, этому «звуковому гиганту, грозящему сломить нежное тело скрипки». Виртуозная Чакона относится к самым насыщенным жизненно-философским содержанием произведениям Иоганна Себастьяна Баха.

Непостижимая сила интуиции Баха предугадала неосуществимые для того времени возможности виолончели как сольного инструмента. То, что читали в нотах его шести виолончельных сюит соло (1007—1012) артисты девятнадцатого века и что показывают исполнители нашего времени, вряд ли видели и могли увидеть музыканты — друзья Иоганна Себастьяна. Но дело в том, что в нашем веке произошел изумительный поворот в судьбе самой виолончели. Началось восхождение ее к новой сла-

ве как инструмента солирующего. Виолончель и выказала дивящую способность выражать тревоги, волнения, страсти, мысли человека. Далекая виолончель Баха стала близкой музыкальному мироощущению нашего времени.

Несколько лет назад в глубокой старости скончался испанский композитор и виолончелист Пабло Казальс. С его творчеством связано новое возрождение виолончельной музыки Баха. Казальс звучанием одной лишь виолончели вводит нас в макрокосм баховского музыкального мироздания.

Для него Бах — безмерный источник мысли. Более полустолетия артист работал над виолончельными сонатами Баха и, по его словам, каждый раз открывал для себя что-нибудь новое.

Исполнение баховских сюит другими выдающимися виолончелистами современности может носить иной характер, дается иная трактовка их. Например, звучание виолончели, сольного инструмента, приобретает полифоническую насыщенность; мы слышим и органное звучание (особенно в прелюдиях); слышим полнозвучие многоголосия, будто на эстраде не одна виолончель, а целый ансамбль. Проступают эффекты аккордной игры, особенно в медленных частях — аллемандах и сарабандах. Звучат пьесы для одного инструмента, а мы уносим впечатление монументальности, пораженные «симфонической цельностью» исполненных сюит.

В кётенские годы жизни, необычайно плодотворные, сочиняя оркестровую, скрипичную и виолончельную музыку, Бах пыл своей души отдал все-таки клавиру. Иные сборники произведений для клавира Бах сочинял, имея в виду не только клавикорд или клавесин (чембало), но и орган. Интуицией изобретателя он предвидел неизбежность развития техники клавирных инструментов. Баху во многом обязана своим блестящим будущим фортепьянная музыка, занявшая господствующее место в последующие столетия.

С клавирным искусством связаны имена многих знаменитых композиторов первой половины XVIII века: и итальянца Доминико Скарлатти, и француза Франсуа Куперена, и немцев Георга Фридриха Генделя, Иоганна Кунау. Но, как и в органной музыке, в искусстве клавира Себастьян Бах — непревзойденный художник. Инструмент для развлекательного музицирования или аккомпанемента — клавесин он превратил в инструмент.

передающий величие мысли, богатство чувств, способный и для виртуозного исполнения пьес всех жанров.

Клавирных произведений solo за свою жизнь Бах написал вдвое больше, чем органных сочинений. И большая часть их создана все в том же Кётене. К ним относятся цикл из шести клавирных сюит, прозванных в литературе «французскими», может быть, потому, что они приближаются к пьесам этого жанра, сочинявшимся французскими музыкантами, и цикл из шести сюит, так и неизвестно почему вошедших в хронограф баховских произведений под названием «английских».

В них музыканты находят влияние итальянского клавесинного стиля. Но вместо изящного дивертисмента, каким выглядели чаще всего итальянские или французские сюиты, Бах написал поэтические пьесы, настраивающие на глубокие размышления.

Позднее Бах сочинит еще один цикл сюит, сохранивших старинное название партит.

Решение полифонических замыслов оставалось всегда важнейшей формой выражения прекрасного в клавирных сочинениях Баха. Небывало широк охват душевного мира человека в клавирном шедевре Иоганна Себастьяна — «Хроматической фантазии и фуге ре минор» (903).

И снова перед нами пророчество... Нет в музыке той эпохи других клавирных произведений, где столь слиянно проступали бы признаки будущего фортепьянного искусства: масштабность, патетичность, драматизм, «глубина пространства» мысли, вместе с тем размах, импровизационность органного характера, лирическая доверительность стиля скрипичной игры с ее певучестью. Клавир, предвещающая «эпоху фортепьяно», выступил инструментом, «синтезирующим» возможности других инструментов. До Баха и долгое время после него клавир не подымался до претворения такого величественного замысла, как в «Хроматической фантазии и фуге».

Какие-нибудь двенадцать минут с секундами длится ее исполнение. Начинают «Фантазию» пассажи, всплески страсти, неистовые волны, находящиеся одна на другую. После замедления темпа звучит как бы каденция. Возбужденный монолог, по контрасту драматически сменяемый тихим, вполголоса, высказыванием исповедального характера. На всем своем протяжении это высказывание сопровождается аккордами низкого регистра. Длится картина торжества певучей красоты. Пауза. И снова тихая,

полная доверительности неторопливая речь. Слушатель ощущает себя в эту минуту наедине с размышляющим Бахом. Нарастает драматизм. Снова пауза. И еще одно доверительное признание. Аккорды мудро и весомо подчеркивают содержательность мысли лирического высказывания. Фактуру музыки пронизывают «звуковые огоньки». Начинается заключительная, самая значительная часть «Фантазии». Трагический речитатив. (На этот раз встает в памяти не Бетховен, а Шопен в его известной фортепьянной сонате с траурным маршем.) Речитатив — тридцать тактов трагедийной декламации, сопровождаемых глухими аккордами; рождается образ патетической органной музыки... Величественная кульминация. Затем затихание силы звучаний, и несколько песенных прозрачно-тонких фраз поднимают коду фантазии до высоты душевного просветления.

Фуга. Веселое и быстрое движение голосов; внимание сосредоточено на одной пространно развиваемой, очень певучей теме. Трехголосная фуга не столько противостоит фантазии, сколько своим настроением вносит единство в целое. В фантазии господствуют — это редко у Баха! — *личные* переживания, воплощаемые в форму драматических монологов. А фуга рисует *объективный* образ, тема ее песенно-танцевального склада рождает едва ли не зримо ощущаемую картину шествия голосов. Впрочем, сумрачность общего колорита остается в нашем восприятии: на все течение фуги брошен тревожный отсвет главенствующего во всем цикле трагического речитатива фантазии...

Возвратимся к крылатой фразе Бетховена, он обыграл звучание имени немецкого композитора и величаво сравнил Баха с морем. Ручьи втекают в реки, реки — в море. Безмерно широк разлив мелоса Баха. Сколько бы раз мы ни слушали концерты баховской музыки, не покидает ощущение, что стоишь изумленный у береговой каймы моря, более того — океана.

ШЕДЕВРЫ ПЕДАГОГА-ХУДОЖНИКА (второе авторское отступление)

Непростой оказалась судьба баховских оркестрово-инструментальных произведений. В наше время они звучат на концертных эстрадах всех стран. А долгие десятилетия партитуры, ноты их оставались недвижимы, мол-

чащей музыкой даже в родной стране композитора. Изменчивы вкусы и непостоянны репутации в искусстве...

Но во все времена в среде музыкантов известен был Бах циклом своих педагогических клавирных пьес — двумя сборниками прелюдий и фуг под бесстрастно ученым названием «Хорошо темперированный клавир».

Настолько велико значение этих сочинений в истории музыки и в жизни мыслящих музыкантов всех поколений, что необходимо решиться еще на одно отступление от жизнеописания Себастьяна Баха. На отступление, потому что, собственно, в биографии композитора эти сборники клавирных «упражнений» заняли скромное место.

Достоверно известно, что Бах ставил перед собой действительно ученую и педагогическую цель: преодолеть несовершенство устройства тогдашних клавесинов и написать пьесы во всех возможных мажорных и минорных тональностях, то есть практически решить так называемую задачу темперации. Он заботился о чистоте и удобстве игры на клавире и написал свои прелюдии и фуги для упражнения старшему сыну Фридеману. В объяснении своего труда на титульном листе сборника Бах сообщал, что прелюдии и фуги «написаны для пользы и употребления жадного до изучения музыки юношества, особенно же для препровождения времени тех, кто уже преуспел в сем учении».

Известно, что окончательная редакция этого тома пьес (846—869) относится к 1722 году. Пройдет больше двадцати лет. Уже стареющий мастер снова возвратится к идее кётенских лет, закончит вторую часть «Хорошо темперированного клавира», составленную из прелюдий и фуг разного времени. Однако первой частью, кётенским сборником прелюдий и фуг, Бах практически уже достиг цели — улучшения темперации.

Заботливый отец собственноручно переписал сборник и для второго своего сына, Эммануеля. Можно еще добавить, что в течение всей жизни Бах-педагог пользовался своими циклами прелюдий и фуг в занятиях с учениками. Вот и все, что связывает этот цикл с жизненным путем композитора.

Но было бы искажением биографии Иоганна Себастьяна, если бы не внести в повествование о *самой жизни* композитора судьбу «Хорошо темперированного клавира».

Ученую музыку написал гениальный артист; он преуспел попытки улучшения клавирного строя, делавшие-

еся учеными. Известно, что система совершенствования темперации была разработана немецким теоретиком музыки и акустиком Андреасом Веркмейстером в конце XVII века. Но лишь прикосновение гения Баха к теории внесло коренной переворот в исполнительское искусство. Своими двадцатью четырьмя прелюдиями и фугами, сочиненными во всех возможных мажорных и минорных тональностях, Бах узаконил для своего времени и на будущее систему разделения октавы на двенадцать равных полутонов и открыл, в частности, возможность построения терций и квинт в так называемых темперированных искусственных интервалах. Клавир обрел универсальность. Отныне и композиторы и исполнители могли уверенно работать на инструменте во всех тональностях. Бах показал музыкантам, пианистам будущих поколений, широту и чисто музыкальных, и эмоциональных окрасок каждой из возможных тональностей лада.

Не угасала *никогда* жизнь прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха.

Несомненно велика роль немецкого композитора-романтика Феликса Мендельсона, возродившего славу баховских музыкально-драматических, ораториальных творений: в 1829 году он исполнил забытые «Страсти по Матфею». Однако труды современных нам исследователей дают все новые подтверждения тому, что забвения Баха не было ни во второй половине XVIII, ни в начале XIX века. И ранее 1829 года исполнялись циклы инструментальных пьес Баха, а «Хорошо темперированный клавир» оставался всегда неиссякаемым источником прекрасного, питавшим поколения музыкантов.

Не было, как и нет ныне, ни одного преданного искусству пианиста или композитора, который на своем артистическом пути не изучал бы «Клавир», не играл бы баховских прелюдий и фуг, даже когда они расходились в изданиях несколько искажаемыми или произвольно украшаемыми редакторами.

Назовем два имени: Моцарт и Бетховен. Два имени из эпохи, которую принято было относить к поре забвения Баха.

Исследователи нашего времени убедительно показали, что оба исполина искусства испытали влияние баховской полифонической музыки, преклонялись перед нею.

Еще в детстве любовь и уважение к Баху привил Моцарту его отец Леопольд, он был близок ученику Иоганна

Себастьяна Мицлеру, чье имя еще встретится в этой книге. Молодой Моцарт имел у себя ноты баховских сочинений. Исследователь творчества Моцарта Сен-Фуа приводит сведения о переложении Моцартом нескольких фуг Баха из «Хорошо темперированного клавира» для струнного квартета. Сен-Фуа пишет о благоговейном отношении Моцарта к Баху — автору фуг. Свидетельствует, опираясь на факты, о почитании Баха Моцартом в своем исследовании Э. Шенк. Этот труд издан в 1955 году.

Понятие «баховская школа» бытовало в годы, традиционно относимые к поре «забвения Баха». Как сообщает в своих исследованиях советский историк музыки Игорь Бэлза, термином «баховская школа» пользовался чешский композитор и органист второй половины XVIII века и начала XIX Ян Кухарж.

О Бетховене известно, что «Хорошо темперированный клавир» он играл наизусть. Один из исследователей его творчества назвал «связующим звеном между Бахом и Бетховеном» его учителя, австрийского композитора и теоретика Альбрехтсбергера. Биографы объясняют воздействием Иоганна Себастьяна Баха тяготение Бетховена к полифоническим формам в последние годы творчества. Установлено, что он не знал ни кантат, ни оркестровых сочинений Баха, ни его других клавирных циклов. Ему был известен только «Хорошо темперированный клавир», но этот сборник он называл своей «музыкальной библией».

Имя Баха свято чтилось композиторами-романтиками. Весомая роль Мендельсона в повороте интереса музыкального мира Европы к творчеству Иоганна Себастьяна. Лист преклонялся перед Бахом; глубину его музыкальных мыслей Лист раскрыл своей игрой Вагнеру. До последних дней жизни не расставался с «Хорошо темперированным клавиром» Шопен.

Верным приверженцем творчества Баха был и Роберт Шуман. «Бах работал в глубинах, где фонарь рудокопа грозит погаснуть», — с удивлением и почтительностью писал Шуман. И еще: «Баховский «Wohltemperiertes Klavier» является моей грамматикой, притом лучшей. Фуги я самостоятельно проанализировал одну за другой вплоть до их тончайших разветвлений; польза от этого велика, а каково морально укрепляющее влияние на человека в целом!»

Вот какими «призвуками» мыслей и чувств обогатился

в истории музыки сборник Баха, написанный для подражающего Фридемана!

Да, когда Альбрехтсбергер, Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман вслушивались в музыку Баха, большая часть его произведений была еще незнакома музыкальному миру, рукописи его томилась в архивах. Иные концертующие музыканты и меломаны относили творения немецкого гения к области ученой скуки. Великие же творцы музыки и мыслящие музыканты и педагоги полифонию Баха почитали за идеал прекрасного.

И ныне эти прелюдии и фуги слышатся в классах каждой музыкальной школы, в каждой семье, где кто-либо обучается игре на фортепьяно. Слышатся в робком, а то и надоедливом упражнении новичка, на зубок заучивающего заданный урок, и в игре тренирующегося артиста.

Отдельные прелюдии и фуги входят в репертуар пианистов. Но редчайшее событие — исполнение целиком этих циклов на концертной эстраде; только немногим музыкантам высокого дара по силам удержать в напряженном внимании зал своей художнической интерпретацией строгих полифонических созданий.

Конечно, слушателям, не знающим в достаточной мере техники полифонии, трудно воспринимать пьесы «Хорошо темперированного клавира» одну за другой. Но что-то свое уносит с концерта каждый. Наслаждается слух, пианист вызывает отклики самых разных чувств, мы живем и мыслью.

На русской эстраде артистической властью утверждал «Клавир» Баха знаменитый пианист и педагог прошлого века Антон Рубинштейн. Исполнял эти циклы в концертах композитор и пианист Сергей Иванович Танеев, один из великих знатоков полифонии.

В сезоне 1885/86 года Антон Рубинштейн показывал музыку Баха в течение нескольких вечеров. Исполнение он сопровождал своими объяснениями. «...Целый собор. Удивительная контрапунктическая вещь», — воскликнул Рубинштейн, сыграв Четвертую фугу на своем вечере.

Эта клавирная фуга напоминает органное сочинение, близкие хоралам. В первой короткой, простой теме — всего пять нот! — в ней не столько красивость, сколько сосредоточение напряженной силы. Даже в нотном написании исследователи разглядели символ человеческого стра-

дания: первые четыре ноты схожи с рисунком лежащего креста.

Прелюдия Четвертой фуги длится минуты три. Передается сосредоточенное, грустное чувство сильными и гибкими интонациями. Откроем книгу советского исследователя, посвященную «Хорошо темперированному клавиру». На страницах, отведенных прелюдии этой фуги, упомянута имена Бетховена, Вагнера, Бузони... Что так? Бузони постиг в прелюдии передачу страдания в духе арий из ораторий Баха; Вагнер распознал в ней форму так называемой «бесконечной мелодии», показав выразительные возможности тональности ми-бемоль мажор; Бах «предвосхитил гениальные откровения Бетховена», его сонату этой же тональности, сочинение 27. Какие содержательнейшие три минуты!

Начинается фуга; она длится шесть минут с секундами. Написанная для пяти голосов, она трудна для анализа, но как душевно легка для восприятия. Фуга, возникающая в медленно звучащих басах, углубляет впечатление, рожденное прелюдией. Строгая, даже сурово-сосредоточенная фуга.

В быстром, энергичном, захватывающем ритме начинается прелюдия Пятой фуги — ре мажор. Рубинштейн, играя эту фугу, отвлекся от клавишей и якобы воскликнул: «Ничего подобного в мире нет. Это верх совершенства. В ней выразилось все величие, до которого человек может достигнуть...»

Каждая из последующих прелюдий и фуг даст свой прирост наслаждению.

Сорок восемь прелюдий и фуг в двух томах. Мы слышим радостную и скорбную лирику, темы танцевального, а то и шуточного характера; героика сменяется пасторальной музыкой; аскетическая фуга соседствует с нежнейшим признанием; за философским размышлением следуют прелюдия и фуга, полные энергии и воли...

К циклам «Хорошо темперированного клавира» примыкает сборник наставительных, педагогических упражнений Баха, названных им «Инвенциями» (772—801).

Двух- и трехголосные «инвенции» — «открытия», клавирные миниатюры, Бах вписывал в 1720—1723 годах в «нотную тетрадь» своего Фридемана. Он хотел обучить сына и любителей музыки «чисто играть двухголосие», «при дальнейших успехах уверенно и умело обращаться с трехголосием», как он объяснил на заглавной странице

нотного сборника, и «прежде всего изучить искусство певучей игры и вместе с тем развить в себе сильное предрасположение к композиции».

Придавал ли Бах такое значение этим упражнениям, какое приобрели они со временем? Сборник, составленный для сына, прославит Баха — педагога и тончайшего мастера клавирной музыки.

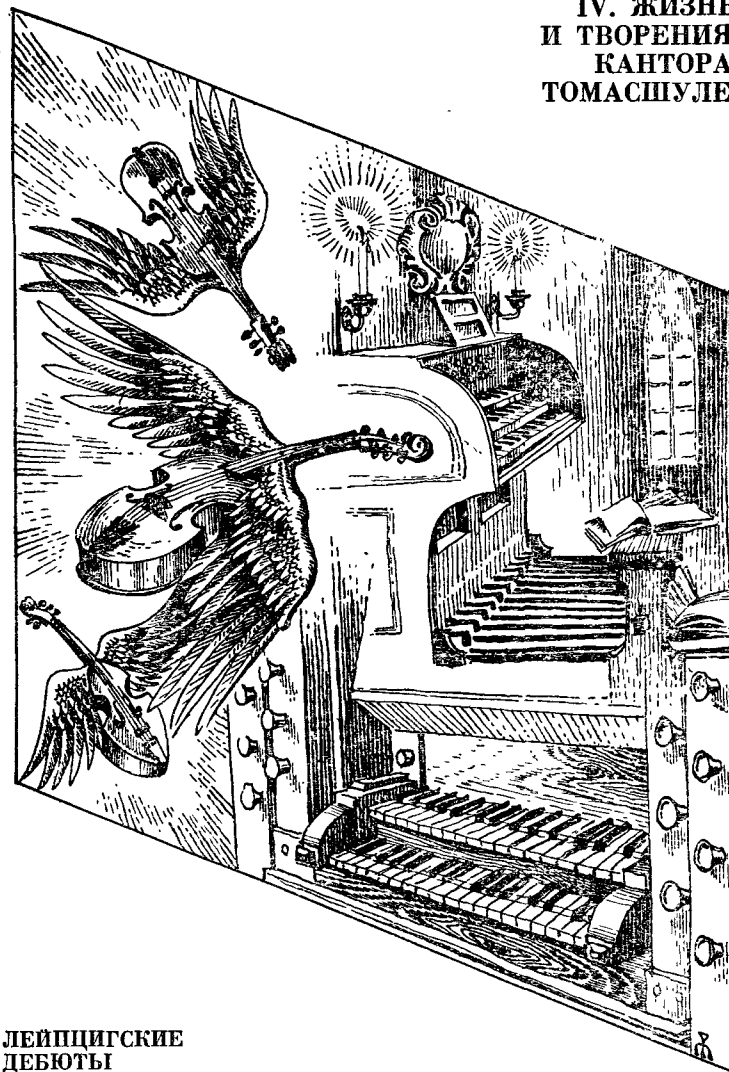
Как и в сборниках прелюдий и фуг, в инвенциях тоже выказывает себя «загадочный дар» Баха сочетать прекрасные пластические темы, глубоко искренние жизненные интонации с идеально математическим «расчетом звуковых отношений».

В русском искусстве нет аналога Баха. Но в русской книге о нем невозможно не вспомнить о гении Пушкина. Когда-то критик и поэт Аполлон Григорьев воскликнул: «Пушкин — наше все». Друг же Пушкина, поэт его плеяды, Николай Языков в одном из своих стихотворений назвал Пушкина: «Пророк изящного».

Вникая в феномен клавирных произведений Баха, в пьесы «Хорошо темперированного клавира», хочется применить к нему слова русского поэта: «Пророк изящного».

Изящество как проявление красоты воспринимается неотделимо от идеала этического. В этом уникальность педагогических творений Баха. Напомним еще раз слова Шумана о «морально укрепляющем влиянии» полифонии Баха во всех ее «тончайших разветвлениях».

IV. ЖИЗНЬ И ТВОРЕНИЯ КАНТОРА ТОМАСШУЛЕ



ЛЕЙПЦИГСКИЕ ДЕБЮТЫ

Рассказ о жизни кётенского капельмейстера мы закончили его женитьбой на Анне Магдалене Вильке в начале декабря 1721 года. Быт семьи вошел в новое русло. Осталась ли в доме сестра покойной Марии Барбары или уехала в Тюрингию — неизвестно, но установлено, что она

в последующие годы если не постоянно, то наездами жила у Бахов.

По совпадению вскоре после женитьбы гофкапельмейстера отпразднована была пышная свадьба в замке — князь Леопольд женился на принцессе Ангальт-Бернбургской. Придворные музыканты могли ожидать нового расцвета капеллы. Но надежда не сбылась. Более того, музыка теперь все реже звучала в покоях князя. Вряд ли «амузикальность» княгини могла стать главной или единственной причиной отъезда Баха из Кётена, хотя он именно на эту причину указывал впоследствии. Поездка в Гамбург пробудила новые влечения к большим формам органной и вокально-оркестровой музыки.

Иоганн Себастьян привез из Гамбурга партитуру нового произведения Генделя (теперь композитор окончательно обосновался в Лондоне). Это были «Страсти» по Евангелию от Матфея. Вокально-оркестровый жанр, издавна бытовавший в церковной музыке Германии. Картины страданий Христа, передаваемые солистами, хорами, инструментальным ансамблем и органом, предназначались для исполнения в пятницу страстной недели. Произведение Генделя создано было по либретто известного в ту пору немецкого стихотворца Брокеса. Себастьян зажегся мыслью написать сочинение в подобном же духе. Никакого расчета на исполнение такой музыки в кальвинистском Кётене быть не могло. Но замысел, очевидно, томил Себастьяна, не давал ему покоя.

Бах поступил по-своему. Взял строки евангелиста Иоанна, у Брокеса же заимствовал строфы арий. И написал пространные эскизы эпизодов для двух хоров, солистов-певцов и оркестра — «Страсти по Иоанну». Желанная область созидания! Величественное произведение вообрало в себя выражение мощи духа, трагизм страдания, веру в высокую жертвенность ради спасения человечества.

В июне 1722 года пришла грустная весть из Лейпцига. Прославленный композитор и кантор церкви св. Фомы Иоганн Кунау скончался.

Несправедливо было бы упрекнуть городской совет и консисторию Лейпцига в том, что они не пригласили сразу же Баха. Иоганн Себастьян был известен как виртуоз органист, знаток органа и как капельмейстер княжеского двора. Лейпцигу же нужен был директор церковной музыки, педагог школы и кантор. Томаскирхе с ее школой

на виду земель Германии уже давно. В хронике старого храма перечислялись все музыканты, занимавшие место кантора. Им вели счет с 1435 года. Иоганн Кунау был девятнадцатым. Теперь подлежал избранию на почетный пост двадцатый кантор. Событие в Лейпциге!

И снова на пути Баха объявился его «счастливый соперник» — Телеман. За год до описываемого события Георг Филипп Телеман как раз занял пост директора музыки и кантора в Гамбурге. Давний питомец Лейпцигского университета, он поддерживал связь с музыкантами и учеными родного города. Его имя даже носила там студенческая музыкальная коллегия. И понятно, лейпцигский городской совет, единодушный во мнении, остановил внимание на кандидатуре своего любимца.

В Лейпциге ждали Телемана, готовились к показательному исполнению музыки. Но гамбургский музик-директор вдруг отказался от любезного предложения.

Тогда-то уже нельзя было обойтись без пробы нескольких желающих соискателей. Объявил о себе как о претенденте и гофмузыкант кётенского двора.

И все же сомнения не оставляли Себастьяна. Он ведь помнит арнштадтские годы, конфликты с консисторией; в Лейпциге ему снова придется стать учителем. Не могла быть довольна намерением мужа и юная Анна Магдалена. Она уже придворная певица кётенского князя и получает немалое жалованье, равное половине жалованья мужа. Заботливая к детям, мачеха выбирала время, чтобы заниматься своим голосом, а Иоганн Себастьян давал ей уроки игры на клавесине.

Стать женой церковного кантора — это расстаться со многим в жизни. Музицировать и петь Магдалене можно будет только в домашнем кругу, придется оставить профессию артистки. И потерять к тому же двести талеров в год — жалованье придворной певицы, немалое подспорье для ее новой семьи.

Но у Баха были убедительные доводы «за». Почетно принять должность Кунау. Лейпциг — музыкальный город, там ценят немецкую музыку, корнями своими уходящую во времена Реформации. Подрастающим сыновьям можно дать университетское образование. Прошел век самоучек Бахов. Образование теперь необходимо и для музыкантов.

В дни сомнений Себастьян получил известие из Гамбурга: покинул свет на сотом году жизни Иоганн Адам

Рейнке. Ушли все его учителя... Покончено с колебаниями! В Лейпциге после отказа Телемана имя Баха включили в число соискателей. Однако мнение складывалось в пользу капельмейстера из Дармштадта Христофа Граупнера. Он на два года моложе Баха, этот искусный органист, воспитанник школы св. Фомы. На нем остановились в Лейпциге как на надежном кандидате. Баха в сравнении с покойным Кунау считали «музыкантом среднего достоинства».

Разобравшись в архивных документах, Альберт Швейцер дал объективное описание создавшейся обстановки и предвыборного обсуждения кандидатур в Лейпциге и заключил его не лишенной иронии, но, может быть, по-житейски справедливой фразой: «Нельзя же требовать от начальства, чтобы оно предчувствовало суждение будущих поколений...»

События развивались так. В ноябре Иоганн Себастьян едет в Лейпциг, Граупнер и он — главные претенденты. Неожиданно, к огорчению совета, Граупнер сообщает, что власти Дармштадта не разрешили ему покинуть должность. Вынужденный отказ соперника сразу открыл дорогу Иоганну Себастьяну, хотя пробовали свои силы и другие соискатели.

Испытание кётенского музыканта назначили на 7 февраля 1723 года. Бах пишет к этому событию кантату «И взял он с собой двенадцать учеников» (22). Филипп Шпитта полагает, что в этом конкурсном произведении «Бах приспособлялся к музыкальному вкусу своих слушателей», потому что «лейпцигцы привыкли к веселой музыке и нежным, мягким мелодиям Кунау».

Отклик на избрание Баха кантором Томаскирхе было несколько — не только в лейпцигской хронике, даже в далекой гамбургской газете.

Затем должны были состояться торжественные церемонии по случаю избрания, но их отложили на послепасхальное время. Себастьян воспользовался благосклонностью к себе и получил согласие исполнить перед пасхой только-только законченные им «Страсти по Иоанну». Консервативные власти Лейпцига долгое время до Баха слышать не хотели о подобных увлечениях в духовной музыке. Кунау же стремился идти «в ногу со временем» и за год до смерти поставил свои «Страсти» в новом стиле. Тем самым нежданно подготовил почву для замысла своего преемника.

Съездив ненадолго домой, Себастьян снова прибыл в Лейпциг, приехал загодя, провел репетиции и в страстную пятницу 26 марта исполнил свое произведение, длившееся около двух часов.

Спустя века, слушая эту музыкальную трагедию в исполнении лучших солистов, хоров и оркестров, поражаясь, как же в считанные часы репетиций с малознакомым хором школьников, с мальчиками и юношами солистами, с оркестром ТомасшULE, может быть, усиленным городскими музыкантами, поставлена была столь грандиозная оратория (хотя в первой ее редакции она и не имела многих номеров, вписанных Бахом для последующих исполнений «Страстей»).

Грязь, распутица — в феврале и марте Себастьян колесил по дороге из Кётена в Лейпциг и обратно. Исполнив «Страсти» в пятницу, он к пасхальному воскресенью был уже дома — с Анной Магдаленой и детьми.

Прошение Баха об отставке было принято князем Леопольдом, и 13 апреля он подписал приказ об освобождении Баха с сохранением за ним звания придворного капельмейстера.

Спустя шесть дней каллиграфическим почерком, с обилием полагающихся признаний в почтительности лейпцигским деятелям Бах написал заявление в городской совет. 22 апреля были составлены два протокола, донесшие до нас характер окончательного обсуждения заседателями городского совета кандидатуры кантора. Довольно путано излагалось поведение Телемана, засвидетельствован отказ Граупнера, сообщалось о других соискателях, включая «предложившего свои услуги» кётенского капельмейстера. Советники выразили *voium* Баху. Кратко изложены обязанности кантора. В скупых строках протоколов чувствуется и некоторая тревога: старейший деятель городского совета Христофор Пляц высказал мнение о «средних способностях» соискателя из Кётена. И это уже после исполнения «Страстей»! Даже бургомистр Лейпцига господин Адриан Штегер, который защищал кандидатуру Баха, и тот высказал настоятельное пожелание, чтобы избранный магистрата не сочинял бы музыки наподобие театральнoй. Видимо, «Страсти по Иоанну» насторожили ревнителей благочестия.

Через две недели Себастьян снова в Лейпциге, 5 мая он приглашен в ратушу. Документ гласит: «...После того как он стал позади кресел, председатель Ланге сообщил,

что хотя на место кантора при школе св. Фомы оказались многие соискатели, но поелику оный Бах признан способнейшим, то и был избран единогласно и пусть представится местному суперинтенданту и ему будут отпускать все то, что давалось покойному г. Кунау. Не (он) благодарит покорно за то, что на него обратили внимание и обещает верность и прилежание».

Проверяются богословские знания будущего кантора церкви. Ему надлежит подписать в соответствии с обычаями «согласительную формулу».

Итак, Себастьян не мог не знать, в какую иерархически-чиновничью корпорацию он вступает после довольно независимой жизни в Кётене.

К середине мая по просохшей уже дороге, мимо зазеленевших яблоневых и вишневых садов Себастьян возвратился в Кётен. Снова сборы.

Еще лет двадцать назад Лейпциг насчитывал 15 тысяч жителей и держался в пределах городских стен. Теперь он слился с предместьями и в нем уже около 30 тысяч горожан. Церковь св. Фомы, высокая и узкая под своей острой готической крышей, расположена у западной стены города. Трехэтажный дом школы с классами, спальными комнатами учеников интерната и с квартирами ректора и кантора в боковых крыльях стоит под прямым углом к церкви, создавая, таким образом, небольшую площадь с каменным водоемом посередине. Школьный дом уже обветшал, но содержался в порядке, а к приезду нового кантора предоставляемую ему в левой части здания двухэтажную квартиру с внутренней лестницей привели в должный порядок.

В первую субботу мая пополудни из Кётена прибыли запряженные парами четыре повозки с имуществом кантора. Переселение Баха теперь уже совсем не было похоже с его юношескими странствованиями из города в город. В два часа дня подъехали к дому и экипажи с семейством кантора. Возницы останавливают лошадей. Спрыгивает Себастьян, за ним старшие сыновья; мальчики с любопытством оглядывают площадь, освещенную солнцем кирку и школьный дом. Нашлись любопытные соседи, и из окошек школы повысовывали головы ученики.

Себастьян в дорожном парике под шляпой и в распахнутом плаще. Он помогает сойти жене. И по стародавнему обычаю, ответив на поклоны встретивших служителей дома, подымает на руки легкую Анну Магдалену, пере-

носит за порог нового семейного жилища и целует ее. За Mütterchen идет старшая, Катарина Доротея, с маленькой Христианой Софией на руках. Затем и мальчики, нетерпеливые, готовые вприпрыжку взбежать по лестнице. Но они не смеют обгонять родителей. Наконец дети разбегаются по чистым комнатам, слышат голос восхищенной Анны Магдалены: с высоты холма, на котором стоят Томаскирхе и школа, из распахнутого настежь окна, закругленного вверху, открывается чудесный вид. Широкая прогулочная тропа вдоль городской стены, ров с водой и перекинутый через него легкий мостик, а дальше — ухоженные пронзительно зеленые сады. Они только-только зацветают, лейпцигские Apelsche Garten.

Анна Магдалена, окруженная детьми, залюбовалась садами. Решено здесь устроить «компонистскую» комнату, с окном в сторону садов, рядом — гостиную; в глубине квартиры — столовую, комнату для девочек, и далее — две спальни с окнами, обращенными в другую сторону, на площадь.

Возчики и служители внесли уже большую часть поклажи, привезенной ранее, а на площадь въехали еще четыре телеги с казенной обстановкой, включавшей, кроме мебели, клавиры и другие инструменты для домашнего музицирования и репетиций. Томаскантор и учитель школы — должность эта считалась едва ли не наравне с профессорской в городе.

Так прошел первый день жизни Иоганна Себастьяна Баха с семьей в Лейпциге.

Непостижимо, но в эти недели перед переездом и после него, в суете, Себастьян находил время для сочинения. В течение лета по воскресеньям исполнялись кантаты. Кое-что использовалось из юношеских сочинений. Были написаны и новые кантаты. В их числе исполненная 30 мая в церкви св. Николая (75). Лучший бас города в сопровождении сольной трубы и нескольких других инструментов пел арию, начинавшуюся словами: «Мое сердце верит и любит...»

Отзывы прихожан о духовных произведениях не принято было излагать публично. И все же в «Акты лейпцигской академии» вошли строки об одобрении, с каким встретили кантату, исполненную 30 мая, и хроникер довел до сведения читателей, что «господин Бах, бывший капельмейстер Кётена, приступил к заслуженным им обязанностям кантора».

В понедельник, 31 мая, в девять часов утра, по строго заведенному обычаю началась церемония введения кантора-учителя в школу Фомы. Чуть не полвека уже не было такого события: бессленно исполнял эту должность Иоганн Кунау. При его вступлении в школу церемонией руководил молодой тогда ректор школы Иоганн Генрих Эрнсти; весьма пожилой, он спустя десятилетия участвует теперь в торжественном акте посвящения в канторы нового избранного соискателя.

Учителя школы в строгих сюртуках. Здесь же гости — депутация городского совета. В актовом зале звучат речи, предусмотренные распорядком торжества. Потом шел школьный хор, в котором участвовали все ученики; они стояли правильными рядами, улы, небрежно одетые и худо причесанные. (Еще покойный Кунау безуспешно жаловался на запущенный вид своих певчих.) Бах сказал ответное слово, как положено, с восхвалением отцов города и наставников. В заключение новый кантор исполнил на чембало пьесу собственного сочинения. На этом и закончен был ритуал.

Себастьян начал канторские занятия. Съездил в предместье Лейпцига и испробовал там орган, а в самом городе проверил состояние органов в церквях, музыка которых теперь будет в его ведении.

Приглядываясь к быту университетского города, Бах понял, что здесь музыка чтима и слушатели привыкли к большим вокально-оркестровым произведениям. В короткий срок — осенью и в начале зимы — одновременно с другими сочинениями Бах создает свою новую монументальную вокально-симфоническую композицию, на традиционный латинский текст, близкую по стилю торжественной оратории (243). Это Magnificat (Магнификат, «Величит»), названное по первому слову вступительного хора, которым после оркестровой прелюдии начинается это произведение. Величальная оратория для солистов, хора и оркестра написана на текст Евангелия от Луки.

БЕСПОКОЙНЫЕ БУДНИ

Подвластный курфюрсту Саксонскому, в сравнении с Дрезденом Лейпциг был городом провинциальным, хотя и университетским. Охранительные традиции были сильны, и буржуазия едва-едва начала выдвигать своих идео-

логов. Здесь нередко происходили столкновения мнений и престижных интересов между магистратом, консисторией и академическими кругами.

Иоганна Себастьяна нельзя считать человеком, не осведомленным в сословных противоречиях. Считаются унижающими достоинство многочисленные пункты обязательств, которые подписал Бах, вступая в новую должность. Но и другие кандидаты не избежали бы этой церемонии, освященной вековыми обычаями.

Он знал, что начальство нередко входило в пререкания еще с его предшественником Кунау. Но к старому кантору относились с послаблением. Его же тридцативосьмилетний преемник, приехавший из Кётена, казался и ректору школы, и отцам города еще молодым музыкантом, от которого, конечно же, следовало требовать большей исполнительности и послушания, чем когда-то от старого Кунау, человека немалой знатности.

Вот как выглядели обязательства, подписанные Бахом:

«Поелику высокопочитаемый совет сего города Лейпцига принял меня кантором школы св. Фомы, то желает иметь от меня обязательство в нижеследующих пунктах, а именно:

1. Чтобы я служил по своей скромной жизни и поведению хорошим примером мальчикам, прилежно посещал занятия и честно мальчиков обучал.

2. Привести музыку обеих главных церквей города, в меру моих наилучших сил, в хорошее состояние.

3. Высокочтимому совету оказывать должное уважение и послушание, и его честь и репутацию повсеместно соблюдать и поддерживать; также беспрекословно отпускать мальчиков, если один из советников потребует таковых для музыки, но, кроме таких случаев, не разрешать им ни в коем случае отъезда на похороны или свадьбы без ведома и разрешения г. бургомистра и г. председателя школы.

4. Повиноваться гг. инспекторам и председателям школы во всем, что они от имени высокочтимого совета будут предпринимать.

5. Мальчиков, коим не заложены еще основы музыки или кои не годятся, чтобы быть сему обученными, не принимать в школу и не производить приема без ведома и согласия господ инспектора и председателя.

6. Во избежание излишних расходов прилежно обучать

мальчиков не только вокальной музыке, но и инструментальной.

7. Для поддержания хорошего порядка в церкви музыку приспособить таким образом, чтобы она не была слишком продолжительной, не была бы опероподобной, а, наоборот, соответствовала бы благочестию слушателя.

8. Снабдить новую церковь хорошими учениками.

9. С мальчиками обходиться дружелюбно и спокойно, если же они не будут послушными, умеренно наказывать или сообщать в соответствующую инстанцию.

10. Честно вести обучение в школе и все, что мне вообще полагается делать.

11. А если я чего сам не сумею, то должен привлечь другого дельного человека без убытка от сего для высокочтимого совета или школы.

12. Не выезжать из города без разрешения г. бургомистра.

13. На всех похоронах, как это полагается, присутствовать и по возможности идти вместе с мальчиками.

14. Не принимать при университете никакой должности без разрешения высокочтимого совета».

Педантизм этих пунктов соответствует духу документа, который увидел свет как раз в 1723 году, уже после кончины Кунау. Это был роскошно изданный «Устав школы св. Фомы».

В уставе предусматривалось все: обязанности ректора, проректора и учителей, включая кантора, здесь приведены были правила экзаменов, порядок использования певчих и музыкантов, система штрафов, налагаемых на учеников за слушание и нарушение правил.

Не закроет школьник дверь за собой, уходя из классной комнаты, — из его доходов вычитают два гроша. Забудется мальчишка и побежит, вместо того чтобы чинно пройти по коридору, — он лишается шести грошей. Такой же штраф полагался за громкий или неприличный разговор, а если кто из воспитанников интерната не оденется вовремя и пропустит утреннюю молитву, за такую провинность инспектор вправе был вычесть из дохода ученика три пфеннига. От двух грошей до шести пфеннигов — такова была шкала штрафов. Вычитывались эти деньги из дохода, получаемого мальчиками за участие в хорах на свадьбах, похоронах, в различных торжествах, а также в дни рождества или день Михаеля, когда они ходили славить по домам знатных горожан Лейпцига.

Занятия в школе не были обременительны для кантора. Три урока пения в день в высших классах, и в одном из классов еще латынь. Четверг был вовсе свободен от занятий. Напряженной оказывалась суббота: во второй половине дня проводились репетиции очередной кантаты. Удивительно, как при столь малом времени для занятий Себастьяну удавалось держать уровень пения и музыки на нужной высоте. Ведь в кантатах были не только хоревые номера, но и сольные арии, речитативы и дуэты. Старшие ученики, префекты вели, впрочем, самостоятельные репетиции. Но их надо было тоже наставлять.

В школе были способные ученики с хорошими голосами: дискантисты, альтисты, тенора, басисты... Мальчики вели и партию сопрано. Ученики составляли оркестр. Всего насчитывалось в школе до пятидесяти с небольшим учеников.

По воскресеньям и праздничным дням питомцы кантора разделялись на четыре, а то и на пять групп, по количеству церквей. Для церквей св. Фомы и св. Николая — по двенадцати певцов, три певца на каждый голос, в других — по восемь певцов, два на голос. В дни торжественных служб оркестр усиливался «городскими трубами» и исполнителями на смычковых инструментах.

Музык-директор управлял хором с оркестром в церкви, где исполнялась сегодня «главная музыка» — кантата или сложный мотет. На галерее около органиста кантор занимал свой пост так, чтобы ему были видны все хористы, солисты и музыканты. Есть сведения, что Бах сам вел иногда партию чембало, управляя кантатой.

В других церквях в эти же часы воскресных служб хорами управляли префекты. В двух главных церквях — св. Фомы и св. Николая — Бах вел руководство музыкой поочередно. Если утренняя служба была продолжительная, в одиннадцать часов приносили из школы завтрак, певчие и музыканты съедали его, а кто-нибудь из них, только что прошедший в кантате сольную партию, норovil после завтрака сбежать в лавку и выпить наскоро вина. Как тут кантору уследить за всеми!

Случалось, что, исполнив кантату в одной церкви, ему надо было поспеть на экипаже, а то и пешком в другой храм для руководства там «главной музыкой». Среди учеников были уже профессионально подготовленные певцы и музыканты. Они приносили немало хлопот учителям, но их опыт ценился, и сами они получали доходы, которые

после окончания школы позволяли им поступить в университет.

У кантора ежегодное жалование было небольшое, около 100 талеров, включая стоимость дров и прочее довольствие натурой. Гораздо больше — около 600 талеров — оставалось ему в качестве гонорара за участие в торжествах и выполнении треб.

Денежный счет велся строгий. И любой коллега-учитель, чье благополучие зависело от деятельности учеников, был заинтересован в их выступлениях. Между тем от пения на открытом воздухе, часто в непогоду, мальчики простужались, портили голоса. Лекарь освобождал их от пения, а музык-директору приходилось изворачиваться, чтобы в очередное воскресенье обслужить хорами все четыре церкви. По долгу службы и ему самому часто доводилось шагать вместе с учениками, небрежно одетыми в сукошные плащ-накидки, обутыми в грубые ботинки с чулками, обрызганными грязью: из-под капюшонов выбивались нечесанные волосы. Только кантор и префекты носили парики. Бах шагал со своим хором за катафалком знатного или богатого покойника со свертком нот в руках. Будничная картинка.

Пели и на свадьбах. Господин ректор и его коллеги, участвующие в доходах, зорко следили, чтобы ни один молодой купец или состоятельный бюргер не посмел обвенчаться вне города, в какой-либо сельской кирке и обойтись без хора из школы св. Фомы.

Примерно на одну неделю в месяц кантор назначался дежурным наставником интерната. Блюсти дисциплину с часа пробуждения мальчиков до конца дня, наблюдать за здоровьем учеников. Мальчики часто страдали болезнями горла, чесоткой. Зажиточные семьи опасались отправлять в школу своих детей. Ректор же Эрнести все внимание сосредоточивал на торжественных актах, чесотка и неряшество считались нестоящими подробностями, объясняемыми плебейской природой школяров и нерадивостью господ учителей.

Десятилетия жизни Баха в Лейпциге полны созидания. Но лишь некоторые годы не отмечены унизительно мелкими конфликтами композитора с консисторским и магистратским начальством. Заметим, однако, что при всей преданности и симпатии к Иоганну Себастьяну редкий биограф решает всю вину за возникновение этих тяжб всецело возложить на сторону недоброжелателей Баха.

Началось все с малого. Городские власти еще старика Кунау хотели отстранить от руководства музыкой в университетской церкви св. Павла (где в свое время Бах испытывал орган Шейбе). Кунау нервничал и, чтобы сохранить за собой привилегию, пошел на некоторые материальные уступки. С приездом нового кантора начальство решило воспользоваться удобным случаем и передать ведение музыки в университетской церкви другому органисту и капелмейстеру — Гёрнеру. Его уже утвердили в этой должности. А Баху в конце сентября 1723 года не пожеладали выплатить даже те талеры, которые по традиции выкладывали Кунау из кассы университетской церкви.

Иоганн Себастьян отверг попытку подорвать его престиж музык-директора. Так возникла тяжба, мелкая, длительная. Это был первый конфликт, омрачивший надежды Себастьяна на покой и, надо сказать, омрачивший труд жизнеописателей великого композитора и музыканта. Тяжбы, препирательства между кантором и начальством шли в течение лет досадной чередой.

Уже первому столкновению с консисторией суждено было длиться годы... Впрочем, на повседневную деятельность музыканта и композитора, на жизнь его семьи эта тяжба существенного влияния не оказывала. Двенадцатилетний сын Вильгельм Фридеман еще летом 1723 года был зачислен в третий (tertia) класс школы св. Фомы, Филипп Эммануель — в четвертый (quarta). В феврале будущего года родился первенец Анны Магдалены — сын Готфрид Генрих.

В эти годы завязались дружеские связи Баха с музыкантами Дрездена. Поскольку университетская церковь упорно отказывала кантору в уплате традиционных талеров, Иоганн Себастьян в сентябре 1725 года отправляет королю и курфюрсту прошение-жалобу. Через три дня из двора курфюрста пришло письмо в лейпцигскую консисторию с требованием принять решение по прошению директора музыки. Бах не дождался ответа консистории. И сам отправился в Дрезден.

Иоганн Себастьян дает концерт на прекрасном органе в церкви св. Софии. Его имя еще со времен состязаний с Маршаном было известно дрезденцам. Помнил виртуоза и сам курфюрст, его министры и приближенные. И вот новый успех артиста-виртуоза. Весть о его гастролях в столице достигает Лейпцига. Но университетское и консисторское начальство молчит. В начале ноября Бах снова

обращается к королю. В канун нового, 1726 года отправляет еще одно прошение «великодержавному королю и курфюрсту» Фридриху-Августу I (как король польский, он именовался Августом II). Консistorия сдается. 21 января получено предписание о выплате кантору, но не двадцати, как полагалось, а двенадцати талеров. Решение половинчатое: руководство музыкой университетской церкви осталось поделенным между Гёрнером и Бахом. Однако достоинство упрямого кантора было восстановлено. Мелкая тяжба длилась 2 года 4 месяца!

С магистратом у кантора сложились поначалу отношения вполне добропорядочные. Надо сказать ради истины, что Себастьян не прочь был воспользоваться противоречиями между магистратом и консисторией. Молодость многому уже его научила. Но нарастало недовольство учительской деятельностью Баха в стенах самой школы св. Фомы.

Тут проявилась непоследовательность в поступках — эта черта нередко сказывалась у него в обстоятельствах повседневности. При поступлении на службу он сначала считал лестным для себя преподавание латинского языка. Но вскоре эти уроки стали тяготить композитора. Тогда он передал преподавание латыни другому коллеге с удержанием соответствующей суммы из своего жалованья в пользу заместителя. Это было дозволено. Но заместителя стали упрекать в небрежности обучения школьников языку древних. Обвинения же приписали Баху. Опять преки.

Магистрат требовал от кантора прежде всего педантичного соблюдения учительских обязанностей. До творчества знатного музыканта и композитора чиновникам магистрата было мало дела. А великий художник и педагог был как раз не лучшим «классным наставником».

Первое открытое столкновение с магистратом произошло весной 1729 года, на шестом году жизни Баха в Лейпциге, спустя лишь месяцев восемь после того, как стихла очередная распря с консисторией...

То была прекрасная и плодоносная весна в жизни великого Себастьяна. В феврале он на родине Анны Магдалены в день рождения герцога Саксен-Вейсенфельского исполняет, очевидно, в несколько измененной редакции, свою Охотничью кантату, сочиненную еще в веймарские времена. И получает титул капельмейстера сего двора, что

пригодится в жизни служивому музыканту, укрепит его престиж в Лейпциге.

В начале этого же года Иоганн Себастьян сочиняет, репетирует, а 15 апреля уже исполняет в церкви св. Фомы ныне всемирно знаменитые «Страсти по Матфею». Этой же весной в новой, переработанной редакции прозвучали в Лейпциге «Страсти по Иоанну» — одних этих двух произведений было бы довольно для вечной славы немецкого композитора!

Но что до совершенства сочинений Томаскантора «их великолениям», членам городского совета! Этот непокладистый, своеправный сочинитель, вопреки совету синдиков исполняющий в церкви что-то близкое опере, есть перво-наперво нерадивый и своевольный учитель. После очередного выпуска девяти окончивших школу учеников (в их числе был и старший сын учителя Вильгельм Фридеман) господин кантор самолично отобрал для приема в интернат девять мальчиков. И уверяет, что они весьма способны. Не произвол ли это? Синдики магистрата утверждают пятерых, а четверем отказывают, предлагая на эти места подростков, рекомендованных городским советом. Бах призвал их лишенными способностей, чем, по суждению синдиков, он превышает власть. Придирки к кантору учащаются, мелкие и оскорбительные.

В октябре 1729 года скончался престарелый ректор Томасшуле Иоганн Генрих Эрнести.

Затянувшееся безвластие лишь усилило раздоры. Даже при обсуждении вопроса о замещении должности упокоившегося ректора «высокоблагородные и высокоумные» советники из магистрата не преминули досадить Баху. В протоколе записано: «...будем надеяться, что выбор ректора окажется более удачным, нежели избрание кантора». Подобные выпады против «третьего коллеги» школы, конечно же, сразу становились известными городскому чиновничеству, церковным деятелям и семье самого кантора.

На заседании 2 августа 1730 года господа заседатели совета — непогрешимые Nos — силой грубой власти обрушились на Шле, кантора и учителя. Протокол этого заседания неоднократно публиковался. Написанный сбивчиво, с малой последовательностью в мыслях, он содержал, однако, все нужное для унижения достоинства Баха.

«О школе св. Фомы надлежит много порассудить.

Имеются налицо раздоры и нападки», — объясняется в протоколе. Может быть, были и дебаты, но протоколист заносит только упреки кантору. Господа члены совета считают Баха непригодным для средних классов; там «нужно поставить дельного человека». Что же с кантором? «Пусть занимается с одним из младших классов». «Он (Бах) не так ведет себя, как надлежало бы, это надобно ему и поставить на вид, и его следует увещевать». Неубедительно? Для обоснования решения, очевидно, рукой писаря на полях протокола объяснено: «Без предварительного уведомления господина бургомистра послал хор учеников в провинцию. Уехал сам, не испросив отпуска».

От имени руководителей выступает господин советник Ланге: «Правда все то, что было сказано против кантора: его следует увещевать и заменить М. Кригелем».

Говорит господин Штегер, тот самый, который в апреле 1723 года делал предупреждение Баху: «Пусть оный сочиняет композиции, которые не были бы театральными». Может быть, эта сторона деятельности кантора и возмущает Штегера, но ему не по плечу судить всеизвестного сочинителя кантат, «Страстей», придворного капельмейстера кётенского и вейсенфельского. Композитор Бах вне власти советников. Но учитель Бах подсуден. «Кантор не только ничего не делает, но даже не желает на сей раз давать объяснений; он не проводит уроков пения; поступили на него и другие жалобы». Советники присоединяются к высказанным мнениям.

Принимают решение о снижении кантору жалованья. Кантор теряет теперь порядочную часть своей доли доходов школы.

Очередное судилище закончено. Власть победила.

Именно в пору споров с магистратом Иоганн Себастьян объявляет себя в Лейпциге светским капельмейстером. Он берет руководство музыкальным студенческим обществом, основанным Телеманом в начале века. Collegium musicum была пристанищем светского музыкального искусства и независимой от руководства университета.

Участие в руководстве «телемановским кружком» сблизило Себастьяна с молодежью; он чаще стал сочинять светскую музыку. Именно в 1730 году, когда трения с магистратом дошли до крайнего предела, Бах написал окончательную редакцию гениальной клавирной «Хроматической фантазии и фуги».

ДВА ПИСЬМА ИОГАННА СЕБАСТЬЯНА

Решением магистрата Бах был взволнован. Если б и захотел, нелегко теперь ему было сняться с места и покинуть Лейпциг: большая семья, Фридеман поступил в университет, подрастают младшие.

Сохранились автографы писем Иоганна Себастьяна. Датированные августом и сентябрем 1729 года, эти два документа раскрывают правду переживаний Баха.

Первый документ — обширное послание совету города Лейпцига: Бах борется за «урегулированную музыку». Он сохраняет выдержку и достоинство педагога, капельмейстера, преданного искусству духовной музыки художника. Вот заглавие: «Краткий, но в высшей степени необходимый проект хорошего обслуживания церковной музыки вместе с беспристрастными рассуждениями об упадке сей последней».

В письме говорится о нехватке исполнителей инструментальной музыки: скрипачей, альтистов, виолончелистов, исполнителей на контрабасе и флейтах. Бах упоминает городских музыкантов, добавляя, однако, что «скромность запрещает мне высказаться сколько-нибудь правдиво об их достоинствах и музыкальных знаниях». Он не смешивает музыкантов воедино и говорит, «что сии персоны частью почитаются заслуженными, частью же не владеют, как бы это следовало, своим делом».

Кантор убежден в неизбежности быстрого развития искусства. Он близко познакомился с молодежью в «Музыкальной коллегии» — со способными, пытливыми, хорошего вкуса, образованными молодыми людьми. Он настаивает на привлечении их в лейпцигские хоры и оркестры. Но тут же оговаривается: ни стипендий, ни гонорара им не платят; даже «малые бенефиции» он не вправе им выплачивать. «Кто же будет даром работать или нести службу?» — деловым образом, уже наступательным тоном спрашивает автор записки.

Сдержанно, но убедительно он доказывает, что из-за приема в школу «многих недостойных и к музыке вовсе непригодных мальчиков сия последняя должна была ухудшаться и уменьшаться» и «хор музыки» должен идти к упадку». Из пятидесяти четырех воспитанников кантор выделяет «семнадцать годных», двадцать считает неподготовленными, семнадцать же остальных «негодными».

Он призывает к «зрелому обсуждению того, может ли далее в подобных условиях существовать музыка»...

Обеспеченных музыкантов в других городах Германии он не называет в письме иноземными, но именно их имеет в виду, ссылаясь на саксонскую столицу: «Надлежит съездить в Дрезден и посмотреть, какое жалование получают там музыканты от его королевского величества». Автор записки с огорчением говорит о судьбе музыкантов-соотечественников: немецкие музыканты «в заботах о пропитании и думать не могут о своем совершенствовании или о том, чтобы выдвинуться».

«И без того удивления достойно, — пишет Бах странницей выше, — как от... немецких музыкантов требуется, чтобы они в состоянии были немедленно ех tempore (с импровизационной быстротой. — С. М.) исполнять разнообразнейшие виды музыки, происходит она из Италии, Франции, Англии или Польши...»

«Краткий проект» кантора прочтут малосведущие в музыке лейпцигские деятели.

«Положение музыки сегодня находится совсем в иных условиях, нежели ранее; искусство поднялось весьма сильно, вкус удивления достойно изменился, поскольку и музыка в своем прежнем виде для нашего уха более не звучит и тем самым нуждается в значительной помощи, дабы возможно подобрать и назначить таких исполнителей (субъектов), которые удовлетворяли бы теперешнему музыкальному вкусу и справлялись бы с новыми видами музыки, тем удовлетворяли бы и композитора и его произведение».*

Редчайшее высказывание Баха о поступательном движении музыкального искусства! Знаток прошлого европейской музыки, он устремляет творческие помыслы в ее будущее. Бах написал страницы, в которых с деловой точностью и лаконизмом выражена безвыходность гения в условиях педантично-мещанской, фарисейской ограниченности тогдашнего германского общества.

Рукопись датирована 23 августа 1730 года. Накануне в кабинете своей квартиры, за окнами которой сияли осенними красками Апельские сады, Иоганн Себастьян начисто переписал свое послание. Девять с половиной страниц убористой готической вязи, в голубой обложке.

* Подчеркнуто нами. С. М.

Темнота скрыла сады. В доме тишина. Спят дети. Спит Анна Магдалена после полного забот дня.

Утром школьный служитель отнесет письмо по назначению.

Протокол заседания магистрата от 25 августа сух, pochinnичья бездушен: «Доктор Борн, вице-канцлер и бургомистр: он говорил с кантором Бахом, но оный выказывает малое желание в работе». Заключение подтверждает ранее принятое решение магистрата.

Мрачная осень в жизни Иоганна Себастьяна.

Стойкий к невзгодам, он, однако, заколебался. К октябрю относится второе его сохранившееся письмо. Бах сообщает о событиях личной, семейной жизни, рисует незавидную судьбу музыканта и с нескрываемой горечью делится безнадежностью своего положения в Лейпциге. Он обращался за помощью не к какому-либо из властителей немецких земель или городов, а к товарищу детства и юности, к Георгу Эрдману, однокашнику по ордрюфской школе и Люнебургскому лицею.

Эрдман давно оставил музыку и, уже будучи юристом, как мы знаем, посещал Баха в Веймаре. Его желание сбылось: он поступил на русскую службу. Многие образованные молодые люди шли на службу Российской империи. Эрдман в качестве офицера-юриста находился одно время в дивизии князя Репнина, дислоцированной в Литве. Во время путешествия Петра I по европейским странам он в 1718 году был выдвинут на дипломатическую службу. После смерти Петра оставался на этой же службе при Екатерине I и Петре II, а в 1730 году стал представителем российского правительства в Данциге.

О существовании письма Баха к Эрдману было известно еще 140 лет назад. Опубликовал же его впервые Филипп Шпитта; по его словам, письмо было «воскрешено забвенью вопреки». Сохранили документ русские архивариусы. Школьный товарищ Баха умер относительно молодым, в 1736 году; вместе со всеми бумагами резидента письмо доставили в Россию. И некий Риземан из Ревеля, знакомый Шпитты, по поручению исследователя обнаружил в Главном государственном архиве подлинник баховского письма. Шпитта в первом томе своего труда успел лишь упомянуть о находке, позже — привел полный текст письма. Это была сенсация для молодого тогда баховедения. Оригинал письма хранится ныне в

Центральном государственном архиве древних актов в Москве.

Серая, даже грязноватого тона бумага, неровно обрзанная по правому краю, точно такая же, что и в написанном ранее «Проекте» по улучшению музыки. Письмо с большими отступами сверху, на треть листа, и с широкими полями. На четырех страницах, без красных строк и без единой помарки. Витиевато выведены отдельные буквы. На последнем листе едва уместились заключительные строки. Крупно — еще раз — почтительное обращение, и мелко, мельче всех строк письма, — подпись.

Приведем полностью письмо:

«Ваше высокородие.

Простите меня, вашего старого верного слугу-друга, что я позволил себе вас беспокоить. Уже четыре года прошло с того времени, как вы осчастливили меня ответом на мое письмо. Поскольку я вспоминаю, вы просили сообщить вам о некоторых Fatalitäten (судьбах). Моя судьба с юных лет, включая Mutation (перемону), перенесшую меня в качестве капельмейстера в Кётен, вам известна. Там я имел милостивого и любящего музыку князя, у которого на службе я полагал всю жизнь пробыть. Но должно было случиться так, что упомянутый Serenissimus (светлейший) женился на Беренбургской принцессе и тогда стало казаться, что склонность упомянутого князя к музыке начала блекнуть, тем более что новая принцесса оказалась амуза (немузыкальной); таким образом, Богу угодно было, чтобы я оказался здесь музик-директором и кантором в школе св. Фомы, хотя первое время мне казалось очень странным, что я из капельмейстера был призван в канторы; посему я оттягивал свое решение в течение четверти года, но сия служба была мне описана настолько благоприятно, что я наконец, тем более мои сыновья должны были приступить к учению, решился во имя всевышнего отправиться в Лейпциг, подвергся испытанию, после чего предпринял эту перемену. Здесь я по воле божией и нахожусь поныне. Но так как 1) я нахожу, что служба сия далеко не так ценна, как мне ее описали, 2) я лишен многих служебных доходов, с сей должностью связанных, 3) очень дорогая местность, 4) странное и мало преданное музыке начальство, — почему я принужден жить в постоянных огорчениях, среди зависти и преследований, то посему я

буду принужден с помощью всевышнего искать своей фортуны в другом месте. Если бы вы, Ваше высокородие, узнали что-нибудь о подходящей должности для вашего старого верного слуги, то я покорнейше просил бы дать мне благосклонную рекомендацию. С моей стороны могу обещать постараться не обмануть вашего участия и рекомендации.

Моя теперешняя служба дает около 700 талеров, и если бывает похорон больше чем обыкновенно, то акциденции пропорционально увеличиваются; но при здоровом воздухе таковые отпадают, так, например, я потерял в прошлом году на ординарных похоронах акциденций более 100 талеров. В Тюрингии я могу обойтись 400 талерами легче, чем здесь двойной суммой ввиду чрезвычайно дорогой жизни.

Хочу еще упомянуть о моих семейных делах. Моя жена умерла в Кётене, и я женился второй раз. От первого брака у меня остались в живых три сына и дочь, каковых вы, если изволите вспомнить, видали в Веймаре. От второго брака у меня имеются один сын и две дочери. Мой старший сын теперь Studiosus Juris (студент юридического факультета), два других посещают — один первый, а второй второй класс), а старшая дочь еще не замужем. Дети от второго брака еще малы, старшему мальчику шесть лет. Но все они прирожденные музыканты, и я смею уверить вас, что могу в своем семействе сформировать вокальный и инструментальный концерт, тем более что моя теперешняя жена поет чистым сопрано, а старшая дочь ей неплохо помогает.

Я почти превышаю допустимую меру вежливости, беспокоя вас так много, почему и спешу закончить, пребывая в неизменном уважении на всю жизнь.

Вашего высокородия послушно преданный слуга
Иог. Себаст. Бах

Лейпциг, 28 окт. 1730».

Нет никаких, даже косвенных свидетельств тому, что Георг Эрдман отозвался на письмо своего школьного друга.

Впрочем, фортуны в ином месте Баху искать не пришлось. Изменения произошли в самой школе св. Фомы. На место скончавшегося Эрнести ректором был избран человек другого склада. Новый ректор принадлежал к

тем немногим современникам Баха, которые, услышав его игру, познав его дар импровизатора, на всю жизнь оставались верными ценителями композиторского дара музыканта.

Это был давний приятель и почитатель музыки Баха Иоганн Матиас Геснер, в веймарские годы служивший помощником ректора тамошней гимназии, филолог, широко образованный педагог. Деятельный организатор, он решительно взялся за наведение порядка в ТомасшULE, смягчил своим посредничеством взаимоотношения кантора с коллегами, консисторией и магистратом. Были отменены ограничения в правах кантора, хотя и не сразу. Через год с небольшим Бах получил и свою долю доходов, отнятых было городским советом.

ДУХОВНЫЕ КАНТАТЫ И «СТРАСТИ»

Сочинение кантат и исполнение их в воскресные и праздничные дни поочередно в двух главных церквах Лейпцига — св. Фомы и св. Николая — Бах почитал основной своей обязанностью. Всю жизнь, даже в калвинистском Кётене, он относился к созданию кантат как к первейшему делу музыканта.

Бахом, возможно, сочинено пять ежегодников духовных кантат, то есть 295 произведений этого жанра. Из них больше 260 — в Лейпциге. Сохранилось же, дошло до нас около двухсот. И это необозримая область его творчества.

Верный последователь заветов Мартина Лютера, Бах, как ни удивительно, именно за новизну, вносимую им в духовную музыку, начиная с Арнштадта и Мюльхаузена, слышал попреки от церковных деятелей. Бах не проводил резкого различия между сочинениями кантат духовных и светских; одними и теми же приемами он создавал музыку разного эмоционального склада. Ему приходилось пользоваться нередко посредственными текстами либреттистов. Чувства языка не было тогда в немецкой поэзии, того чувства, какое пришло позже, во времена Лессинга. Водянистые, напыщенные тексты кантат Бах настолько подчинял музыке, что именно благодаря музыкальным, а не литературным достоинствам кантаты и оратории Иоганна Себастьяна сохранили свое великое значение в истории.

Исполнение духовных кантат и ораторий непосред-

ственно связывало кантора-композитора со слушателями. Это очень важное обстоятельство биографии Баха. Не гости феодала, не светская концертная публика, а прихожане — люди разных сословий были свидетелями «премьер» Баха в лейпцигских церквах: чиновники, кушцы, ремесленный люд; в Томаскирхе было 1500 мест.

Кантаты сочинялись с расчетом на большой, разносословный состав слушателей и раскрывали содержание посредством системы музыкальных символов.

Исследователи изучили своеобразный «код» символов, какими передавал Бах картины или явления природы, состояние души, «аффекты» чувств, действия и движения человека и людских масс. Волны, туман, облака, ветер, восход и закат солнца, смех, конвульсии, блаженство, тревога, бег, ходьба, моменты возвышения и унижения, проявление скорби и радости — десятки жизненных мотивов вводились в музыку кантат. Композитор сообразовался со способностями восприятия и понимания картин-символов слушателями.

Этот «музыкальный язык» в чем-то сопоставим с изобразительным языком древней живописи восточнохристианской церкви, в частности Древней Руси. «Знаковая система» иконописи была понятна и простолюдинам. Выбор, сочетание, компоновка изображений древней живописи создавали наглядные образы, доступные для понимания. Таков был язык привычных символов.

В лютеранской церкви, которая не знала икон, наделенную информацией систему знаков содержали вокально-инструментальные произведения. Изобразительная сторона духовной музыки Баха чрезвычайно сильна. Но нынешний слушатель, знакомый с искуснейше разработанными приемами изобразительности в музыке композиторов XIX и XX веков, эту сторону духовных кантат Баха не может уже воспринять с той непосредственностью, с какой воспринимались «звуковые картины» прихожанами веймарских или лейпцигских церквей первой половины XVIII века. Произошли неизбежные утери. Вокально-инструментальные произведения Баха волнуют нас, тревожат ум и сердце красотой полифонии.

Не будем забывать, что содержание кантат и ораторий Иоганна Себастьяна завершало целую эпоху религиозного искусства. В евангельских повествованиях, в строфах хоралов и псалмов Бах видел глубинную реальность бытия. Немецкий композитор может быть сравним

с английским поэтом Джоном Мильтоном, автором «Потерянного рая». Мир Нового завета служил Баху самобой реальностью, как Мильтону служили реальностью мифы Ветхого завета. Космические картины фантастичной борьбы воинств бога и полчищ отпавшего ангела, дни в раю Адама и Евы, их грехопадение — все это изображено Мильтоном как исторические, свершившиеся некогда события. Современник Кромвеля, Милтон идеи буржуазного революционного движения облачал в религиозные одежды.

Карл Маркс заметил в работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»: «...Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета». Великий современник Баха Фридрих Гендель, живя в Англии, тоже по традиции создавал оратории на сюжеты из Ветхого завета, хотя, например, его образ Самсона наделен чертами передовых борцов буржуазного общества XVIII века.

Себастьян Бах, как и многие другие композиторы, живописцы и поэты Европы, заимствовал сюжеты и символы нравственно-этического содержания преимущественно из евангельских текстов.

В середине двадцатых годов нашего столетия возникла дискуссия о значении для культуры социализма искусства прошлого. «Можно ли показывать картину Иванова «Явление Христа народу»? — спрашивал в одной из своих статей 1926 года Луначарский. — Ведь в ней заложена огромная религиозная энергия, которая, можно сказать, излучается со всей ее поверхности на зрителя. Не следует ли объявить под запретом всю католическую и протестантскую музыку, которая представляет собою одно из величайших достижений человеческого гения?..»*

Этот несколько риторический вопрос задан был А. В. Луначарским уже после того, как двумя страницами раньше автор статьи положительно решил его. Имея в виду современных зрителей и слушателей, Луначарский писал:

«...эти освободившиеся от религии люди, люди, стоящие над ней, смотрящие на нее сверху, могут найти в творчестве, обусловленном религиями, много красоты...

* А. В. Луначарский. В мире музыки. Статьи и речи. Изд. 2. М., «Советский композитор», 1971, с. 312, 314.

Они могут упиваться «Страстями» Баха или религиозной живописью Фра Анжелико и Микельанджело».

За последние десятилетия советское искусствоведение ввело в обиход культуры народа великое наследие древнерусской живописи. Сделано много открытий на этом пути. Повышение интереса к исполнению духовных кантат и ораторий Баха в концертных залах Советского Союза совпало по времени с усилением работ по реставрации, расшифровке «крюковой» записи произведений русских и украинских композиторов давних времен, с появлением в концертных программах старинной музыки народов нашей страны.

Среди кантат Баха есть монументальные, двухчастные; кантаты для двух хоров, двух и более солистов, солирующих и концертирующих инструментов, сопровождающего ансамбля, с участием клавишных — органа и чембало. Есть кантаты для одного солирующего голоса и нескольких инструментов, даже без хора. Как правило, кантаты содержали хоровые вступления, арии, речитативы. Господствует в кантатах полифония, лишь отдельные номера писались в форме гомофонной. Современники Баха свободно улавливали и признаки фуги в кантатах. На слуху были мелодии, заимствуемые из старинных — для того времени! — хоралов и народных песен.

...Духовные кантаты Баха — область его драматической и лирической поэзии. Некоторые исследователи вели интересные поиски соответствия образов кантат Баха с его переживаниями, связанными с жизненными ситуациями. Так, «следы» удрученного состояния Иоганна Себастьяна в годы препирательства его с лейпцигским начальством обнаружил в кантатах Э. Розенов. Эту мысль развил затем Г. Хубов, приведя в книге «Себастьян Бах» анализ текстового содержания кантат. По его мнению, сами названия кантат — по начальным словам первого вокального номера, — выбор сюжета, толкование его выражают «трагедию внутренней душевной борьбы музыканта, высокие помыслы и стремления которого оказались в непримиримом противоречии с действительностью».

Автор приводит названия некоторых духовных кантат: «Слезы, вздохи, трепет, горе» (12), «Стою одной ногой в могиле» (156), «Лживый свет, тебе не верю» (52), «Иду и страстно ищу» (49), «Кто знает свой последний час» (27), «Нести я буду крест» (56), «Довольно» (82), «Как много слез и сердца мук» (3), «Из глубины ночи взы-

ваю» (38) и др. Исследователь считает такой выбор сюжетов проявлением «субъективного лиризма», отмеченного у Баха «чувством тоски и глубокой неудовлетворенности».

Но достаточно ли убедителен подобный вывод? И докажем ли он вообще?

Ведь названные кантаты создавались в течение двух десятилетий! С 1724 по 1744 год. Бах бывал и счастлив в те годы как семьянин и как композитор, как исполнитель и как педагог. А мотивы скорби, трагизма проявлялись и в его сочинениях ранних лет (вспомним кантату «Actus tragicus»).

Видимо, при определении психологического содержания кантат нужно прежде всего исходить из того, что Бах писал их применительно к церковной службе того или иного воскресного или праздничного дня. Литургическая поэзия находится в зависимости от календарно-обрядового ежегодного тематического цикла. Бах оставался верен этим традициям в жанре духовной кантаты.

Пусть в музыке звучат и скорбь и страдание, но уравновешиваются они мудростью, покоем, а то и отблеском счастья, радостью преодоления жизненных тягот. Так что в целом кантаты воспринимаются в ином ключе, чем читаемые вне музыкального восприятия начальные строки текста, то есть названия произведений. Поэзия духовных кантат — это область «объективной лирики» Баха.

Точная датировка кантат лейпцигского времени оказалась для исследователей баховского творчества задачей трудноразрешимой. Многие кантаты в академических справочниках датированы так: между 1731—1742 годами. К ним относится кантата № 140. «Пробудитесь, зовет нас голос» — это слова начального хора. Спокойные куплеты хора сменяются длительными «высказываниями» оркестровых инструментов. Слух улавливает господство мужских голосов, лишь иногда уравновешиваемых выходящими на первый план женскими голосами. Прекрасна композиция этого вступительного хорового номера. Чаруют речитатив тенора в сопровождении аккордов клавишного инструмента и ария-дуэт сопрано и баса, предваряемая лирическим инструментальным вступлением.

За хоралом и речитативом баса затем следует вторая ария-дуэт сопрано и баса с начальными словами: «Мой друг — мой, и я — твой». Вот пример баховской арии, оживленностью своею близкой к оперной. Впрочем,

финальный хорал возвращает к строгости и придает идеальное равновесие всей композиции кантаты.

Назовем еще хотя бы две кантаты для сольного голоса; обе сочинены примерно в 1731—1732 годах.

Полна внутреннего драматизма, мудрой, покойной уравновешенности кантата № 56 для солиста-баса, хора и инструментов сопровождения: «Нести я буду крест». Вот пример, когда слова кантаты, выражающие тяжкую долю в духе, близком «субъективной лирике», умиротворены, мужественно облагорожены. И мотивы смерти тончайшим образом смягчены — как это умел делать Бах! — характером вокальной партии и голосами инструментов. Мужество жизненной стойкости господствует в кантате и утверждается финальным хоралом.

Контрастом этой драматической кантате может служить сочинение № 51: «Ликует творец во всех землях». Эта кантата для соло сопрано, соло трубы и струнных (двух скрипок, виолончели) и клавишного инструмента (чембало). Кантата без хора!

Ликующая вступительная ария женского голоса с солирующей трубой; речитатив и ария сопрано, сопровождаемая только чембало; заключительный номер — хоральная тема, которую ведут инструменты, развертывают финал соло сопрано и трубача — они на равных господствуют в этой кантате.

В быстром, энергичном, можно сказать, даже в наступательном темпе иной раз исполняется эта духовная кантата Баха на нынешней концертной эстраде. Допустимо, что кантор церкви св. Фомы был далек от такой трактовки ее, и имел ли он солистов, которые столь виртуозно, как профессионалы артисты наших дней, могли бы так показать эту музыку? Впрочем, если кантата исполнялась в день службы как «выборная», тогда для сольной партии назначался лучший дискантист школы, а почему бы трубачом не выступить в такой день знаменитому лейпцигскому музыканту Рейхе? О нем еще пойдет речь в нашей книге.

Десятки, нет, сотни духовных кантат Баха — многогранный мир творчества художника. Приведем краткую, удачную по обобщению характеристику произведений этого жанра, данную в обзоре произведений великого композитора: «Разнообразие кантат Баха чрезвычайно велико. Среди них — духовные пасторали, библейские картины, лирико-эпические поэмы, драматические сце-

ны, приближающиеся к ораториям, произведения молитвенно-созерцательного характера. Кантаты Баха включают такие сложившиеся в его время формы, как вступительные симфонии, арии да капо, оперные ариозо и речитативы, увертюры и танцевальные сюиты и др. В кантатах большое место занимает протестантский хорал*.

При всей любви к жанру кантаты Бах в Лейпциге направлял помыслы свои к более монументальным вокально-драматическим жанрам. Три духовные кантаты он сам назвал ораториями. Шедеврами по драматургическим и музыкальным достоинствам вошли в историю европейской музыки баховские «Пассионы» — «Страсти», написанные на евангельские повествования о последних днях жизни Иисуса.

За годы службы кантором Иоганн Себастьян больше двадцати раз исполнял «Пассионы» своего сочинения и, возможно, других авторов, проноравливаясь к возможностям лейпцигских певцов и музыкантов. Исполнялись они в пятницу страстной недели. Богослужение начиналось во втором часу пополудни. Пели хоралы, шла первая часть трагедии. Потом, после пяти часов, исполнялась, тоже вместе с хоралами, вторая часть «Пассионов». Если нынче «Страсти» ставились в Томаскирхе, то через год — в церкви св. Николая. Этот обычай соблюдался неукоснительно.

Высказывалось предположение, что в течение жизни Бах сочинил пять «Страстей». Это число назвал и один из сыновей композитора. Однако ныне известно только о четырех произведениях этого жанра. «Страсти» по Евангелию от Луки, относимые к веймарским годам жизни Баха, хотя и включены в собрание его сочинений, но, по компетентному мнению исследователей, принадлежат перу какого-то другого автора; предполагают, что Иоганн Себастьян переписал ноты для исполнения, введя незначительные поправки.

«Страсти по Марку» написаны Бахом по либретто Генрицы, лейпцигского чиновника и довольно известного в ту пору поэта, печатавшего свои стихи под псевдонимом Пикандер. Сохранилось перечисление всех 132 номеров этого величественно задуманного произведения. Но музыка утеряна. Установлено только, что в эти «Стра-

сти» Бахом были включены пять лирических номеров из дошедшей до нашего времени рукописи «Траурной оды» 1727 года.

Сохранились полностью и в завершённой редакции вошли в собрание сочинений Баха «Страсти по Иоанну» (245) и «Страсти по Матфею» (244).

Эти два монументальных произведения вместе с «Маттификатом» и «Высокой мессой», о которой еще пойдет рассказ в книге, составляют четыре наивысших пика грандиозной горной цепи — вокально-инструментальных сочинений Баха.

Сюжет «Страстей» традиционен: рассказ о тайной вечере, когда Христос сообщает ученикам, что один из них предаст его («Не я ли, не я ли?») — вопрошают взволнованные ученики в этом эпизоде «Страстей по Матфею»); далее следуют события в Гефсиманском саду; молитва Христа; смущенные ученики, которых после своего молитвенного уединения учитель нашел спящими. Затем проходят эпизоды сговора первосвященников против Христа, предательства Иуды, взятия Иисуса стражей. Далее ночь во дворе пыток; отступничество Петра и его раскаяние; эпизод у римского наместника Пилата; фанатичная толпа иудеев требует распятия Христа; путь на Голгофу, страдания и смерть Христа, сопровождающиеся небесными знаменами. Эти события по-разному излагаются евангелистами, что давало возможность и авторам «Страстей» видоизменять ведение драматического, музыкального повествования.

Непременные участники вокально-драматического действия: Евангелист (у Баха — тенор) — речитативом, иногда с признаками ариозо, он ведет рассказ о событиях, отдельные реплики передаются другим персонажам трагедии, Иисус (в партитуре — партия баса, ныне чаще ведомая баритоном); Петр, Пилат (бас); первосвященники, лжесвидетели. Многообразны задачи хора или хоров. Хор исполняет назидательную роль нравственного наставника общины; хор — это сама народная мудрость, комментирующая события и осуждающая низкое поведение предателей, лжесвидетелей, корыстных возбудителей слепой толпы. Хор — действующее лицо в самых напряженных сценах, и это глас народа, благословляющий конечное торжество добра над злом.

Лирический пафос, душевные излияния, мотивы покаяния и очищения, поэтическая трактовка идеальных

* В. Д. Конен, Бах. «Музыкальная энциклопедия», т. 1. М., «Советская энциклопедия», 1973, с. 357.

образов верности и любви отданы сольным голосам — сопрано, альту, тенору, басу.

Как и в лучших духовных кантатах, слово подчинено Бахом музыке. Развитие собственно музыкальных образов создает то гуманистическое наполнение трагедии, которое привлекает к себе, близко слушателям нашего времени.

Две части «Страстей по Иоанну» содержат 68 номеров. Первая часть — развернутая картина подготовки предательства, вторая — предательство, страдания и смерть героя трагедии.

В музыке много зримо ощутимых образов: приметы вечера, ночи, утра, дня, картины натиска безумствующей толпы, даже жесты; бичевание жертвы и внутренний покой героя трагедии, суетливость мелких корыстолюбцев в эпизоде деления одежды казненного, звуки грозы, треск раздираемой завесы в храме... В сценах обличения носителей зла Бах допускает гротескные ритмы, даже танцевальные.

Одна из лучших страниц баховского творчества — пространный хор начала второй части, в динамике его как бы зримо воплощен многосложный образ неистовой толпы... Однако образительные мотивы в «Страстях» уступают господство выразительным речитативам, элегическим ариям и эпическим хорам — эти номера вовлекают слушателей в сферу нравственно-этических идей.

«Страсти по Матфею», сочиненные Бахом при участии Пикандера в 1728—1729 годах, превышают по своим размерам *Johannespassion*. В двух частях их 78 номеров. Более трех часов звучащей музыки!

Весьма развернутая роль отдана в «Страстях по Матфею» ариозо, их девять в оратории, в «Пассионах» же по Иоанну — только два. Ариозо следуют за речитативами, которые обычно выражают собственно действие трагедии; ариозо содержат размышления о действии и готовят слушателя к звучащей затем арии. По всем признакам «Страсти по Матфею» отличаются от «Страстей по Иоанну» большой последовательностью в развитии драматургического действия. Как и в других «Страстях», хоралы обобщают оценку событий, подымая мнение народа над суетой преходящего.

Если искать образительную аналогию, то можно сказать, что заключительный хор «Страстей по Матфею» подобен фреске. Могучий хор с участием всего оркестра. Глубокая скорбь, преклонение перед жертвенностью ге-

роя. В музыке финала господствуют именно «напевы преклонения». Порождается сравнение с подобными мотивами «положения во гроб» в живописи стран Западной Европы и в живописи древнерусской: ритмы скорбящих склоненных фигур, чередования «цветовых пятен», ритм величания.

Даже для любителей концертов старинной музыки редчайшее событие — прослушать полностью какие-либо из «Страстей» Баха. В концертах обычно исполняются фрагменты — арии, дуэты солистов в сопровождении инструментов. Как бы в фокусе, лучи баховского гения собираются в ярчайших ариях «Страстей». Назовем лишь одну арию альты (№ 47) из «Страстей по Матфею». Она полна предвестий неминуемого горя. В многообразии чувств, переданных сольным голосом в сопровождении инструментов, слышатся и отзвуки рыданий, и боль за неверность, и укор предателю, клеветникам. Но как чиста мелодия голоса, как сокровенно мудра партия оркестровых голосов! В своей безымянной ясности, в музыке ли, за музыкой ли, встает истина, подымаясь в величии своем над горестным преходящим.

...«Страсти по Иоанну» в перерабатываемых редакциях при жизни Баха исполнялись несколько раз. «Страсти по Матфею» — только единожды, 15 апреля 1729 года в церкви св. Фомы, а за полгода до того фрагменты этой оратории, которую только еще сочинял Себастьян, прозвучали в день траурной службы в память князя Леопольда в Кётене.

Не осталось ни одного свидетельства современников о том, как была принята великая музыка. Приводится обычно лишь анекдотическое высказывание некой немолодой дамы, занимавшей место в «дворянском приделе» Томаскирхе. Она заклинала детей не слушать когда-либо такую «оперную музыку». Горше иное обстоятельство; именно в страстную пятницу, в день исполнения *Matthäuspasion*, в другой лейпцигской церкви дебютировал новый кантор, и это событие привлекло больше горожан, чем новое сочинение «старого Баха»...

Но были же в тот вечер в Томаскирхе доброжелатели кантора, его почитатели? Почему тогда никто из слушателей «премьеры» слова не проронил об исполнении «Страстей»?

Между тем биографы Баха много внимания сосредоточили на том, где и в каком составе располагались в

церкви солисты, хоры и оркестровые ансамбли, как дирижировал ораториями кантор. Но, слушая «Страсти» в исполнении нынешних артистов и музыкантов, трудно представить, как мог Иоганн Себастьян разыграть громадные трех-четырёхчасовые оратории со своими мальчиками и юношами из Томасшуле. Даже если ему разрешили усилить оркестр «городскими музыкантами». Делаются предположения, что сопрановые и альтовые арии в «Пассионах» Бах мог поручить не мальчикам, а студентам. Было в обиходе тогда фальцетное пение. Искусные «фальцетисты», владея даже колоратурой, могли лучше справиться с ариями в «Страстях», чем подростки, ученики Томасшуле.

Впрочем, стоит ли уходить в область догадок? Может быть, и сам Бах не придавал такого волнующего значения показу музыки «Страстей». Он исполнял свои служебные обязанности кантора. И сообразовался с действительными возможностями солистов, хора и оркестра Томасшуле.

Нынешние показы монументальных кантат и ораторий Баха — всегда праздник, и событие — запись их на грампластинки. Исполнители арий, речитативов, дуэтов, хоровых партий и партий оркестровых инструментов, управляемые опытнейшими дирижерами, следуют воле творца «Страстей», стремясь к доступным им пределам артистизма.

АННА МАГДАЛЕНА. ДРЕЗДЕНСКИЕ ДРУЗЬЯ

Ему шел пятый десяток. Уже были сочинены сотни кантат и инструментальных произведений, «Магнификат» и «Страсти». Он познал горечь столкновений с церковниками, феодальным и бюргерским чиновничеством. Веселые и печальные события не миновали, в свой черед, его жилища, его семья.

Жестока сила репутаций! Были времена, когда творчество Баха академизировали, произведения его показывали по-музейному архаично. Слышавший компетентным в музыке Баха исследователь писал: «Бах не знал оттенков страстей, любви и страданий и не подозревал возможности передавать их в музыке». Эти слова с иронией, если не с насмешкой, привела в своем труде о фортепьянной музыке польская почитательница Баха, клавесинистка и пианистка, женщина страстной художнической воли Ван-

да Ландовска. Это говорится о Бахе, писала она, отце стольких детей, имевшем двух жен, которых он нежно любил!

Судьба уготовала благородное место в жизни композитора Анне Магдалене.

Что мы знаем о ней, любимой и любящей жене, матери и мачехе? Не осталось ни одного изображения Анны Магдалены, ни одного описания ее внешности. Она, очевидно, была даровитой, если в результате лишь домашнего обучения стала профессиональной певицей в те времена, когда в Саксонии, да и во всех землях Германии, с насмешкой отзывались о немецких певицах, отдавая полное предпочтение итальянкам. Себастьян продолжил музыкальное обучение Магдалены. Увы, покончив с карьерой придворной певицы, солистки, она могла лишь в кругу семьи и друзей упражнять свой голос. Каждый два три года она рожала, семья увеличивалась, и сколько ревностного отношения к искусству надо было сохранить молодой певице, чтобы в домашней капелле звучал ее артистический голос!

В часы исполнения Себастьяном в церкви св. Фомы или св. Николая кантат, оставляя дом на попечении служанок, вместе с кем-нибудь из детей она спешила послушать «главную музыку». Многие кантаты она знала до исполнения, потому что занятый муж не справлялся к концу недели с перепиской набело партитуры и голосов. Анна Магдалена быстро освоилась с нотной скорописью Себастьяна. Она так чутко приспособилась к манере письма мужа, что даже почерк ее стал подобен почерку Себастьяна.

Сколько поэтических минут испытали искатели потных записей Баха, когда им попадались в архивах подлинные рукописи из семьи Баха! Знак за знаком они изучали почерки Себастьяна и Магдалены. Вот появился в строках нот еще один почерк — старшего сына.

В 1730 году, когда ректором школы св. Фомы стал Геснер, Фридеману шел уже двадцатый год. Отец гордился им как своим учеником-органистом, кроме того, Фридеман играл на скрипке и на клавесине. В домашнем ансамбле он и пел, у него был тенор; устанавливался голос у Эммануэля, участвовали в пении и младшие дети.

В письме Эрдману Иоганн Себастьян с полным правом сказал, что семья составляла оркестр. Душой домашнего музицирования была Анна Магдалена. Отец вел

партию чембало, но его могли заменить сыновья, он больше любил играть на альте; одновременно управлял семейным ансамблем. Участвовали в таких вечерах ученики Баха, приходили с инструментами друзья — городские музыканты. Музицировали, а в детской кто-нибудь из малышей кричал в колыбели. Анна Магдалена стойко несла на себе семейные заботы и поддерживала артистический огонек в кругу семьи.

Приходя домой после службы, Себастьян снимал внизу башмаки, в непогоду ставил их вместе с обувью детей у кухонного очага сушиться, сам же поднимался на второй этаж тихо, в мягких домашних туфлях. Если это был обеденный час, семья собиралась в столовой. Кроме маленьких.

Иоганн Себастьян уединяется в своей рабочей комнате. В устах Анны Магдалены — материнское предупреждение: «Тише, отец работает!» Но вряд ли тем самым она достигала тишины в перенаселенной детьми и музыкой двухэтажной квартире кантора!

Поистине нечто библейское было присуще укладу семьи Баха. Семья, в которой царил величавый труд, а счастье родительской любви перемежалось с днями и ночами горестей и тревог.

...Здание школы св. Фомы давно обветшало. Вступив в должность ректора, Геснер живо занялся капитальной перестройкой его, на что не хватало сил у старого Эрнести. Надстроили два этажа, заново отделали старую часть здания. Даже с виду школа теперь приосанилась. По-прежнему в левой части дома оставили квартиру кантора, в правой — ректора. С июня 1731 года, на все лето, осень и половину зимы семья Баха вынуждена была поселиться в доме приятеля Себастьяна, владельца Томасмюлле, «мельницы Фомы», Христофа Дондорфа. Было же хлопот у Анны Магдалены! Зато переезд в просторную квартиру перестроенного здания школы доставил немалую радость. Увеличение семьи требовало все новых расходов на портных, башмачников, обойщиков, цирюльников, извозчиков, поставщиков овощей, молока, мяса. Глава семьи был расчетлив, хотя и лишен мелочности. Известно, например, что Бах недолюбливал гонорары за частные уроки, обычно обучая мальчиков и юношей бесплатно.

Жизнь Иоганна Себастьяна протекала в нескончаемом рабочем ритме. Этому ритму подчинялась и жизнь

Анны Магдалены: от одной воскресной духовной кантаты до следующей, от праздника к празднику... Но были и собственные ритмы в жизни женщины: от рождения одного ребенка до рождения следующего. Знала она не только счастье любви, но и материнские тревоги, горе.

Первенец Магдалены Готфрид Генрих с детства рос слабоумным. Нынешние исследователи рода Бахов отыскали генетические оправдания появлению умственно неполноценного ребенка. Здоровое древо рода давало изредка искривленные отростки: сестра отца Себастьяна, как выяснено по документам, страдала психическим нездоровьем.

Первый ребенок Магдалены. Первая ее радость и печаль. Это Генриха имел в виду отец в письме Эрдману: «Дети от второго брака еще малы, старшему мальчику шесть лет; но все они прирожденные музыканты». Родители жили надеждой на то, что мальчик с годами выправится, хотя врачи не сулили ничего хорошего...

В хронике семьи осталось одно достоверное свидетельство о даровании Готфрида Генриха. По словам старших братьев, мальчик иногда проявлял такую просветленность, что выказывал едва ли не гениальные музыкальные способности; когда в такие часы Генрих импровизировал на клавесине, все в доме музыкантов умолкали.

Генрих покинет мир на тридцать девятом году, пережив отца и мать.

Горе часто приходило в семью Баха. Приходило еще при первой его жене, Марии Барбаре. Смерть не пощадила и нескольких детей Анны Магдалены.

Эпически звучат строки краткого повествования о жизни Иоганна Себастьяна Баха из «Катехизиса истории музыки», написанного немецким музыковедом прошлого и начала нашего века Хуго Риманом: «Родилось от второй жены Баха шесть сыновей и семь дочерей, так что если бы все дети его оставались в живых, то их было бы двадцать: девять дочерей и одиннадцать сыновей. Но большая часть их умерли в раннем возрасте, и пережили Баха только шесть сыновей и четыре дочери»*.

В Германии вышло несколько изданий лирической повести о жизни Анны Магдалены, написанной автором, пожелавшим не открывать в книге своего имени.

* Риман ошибся: пережили отца не шесть, а пять сыновей.

Повесть составлена в виде дневника жены Иоганна Себастьяна. Трогательна страница о горестях, испытанных родителями за годы лейпцигской жизни. «Часто рука смерти протягивалась в спальни маленьких обитателей дома... Старшая дочь Анны Магдалены Христиана София прожила всего три года, и второй ее сын Христиан Готтлиб также умер в нежном возрасте. Эрнст Андреас жил только несколько дней, одна из последних девочек, Регина Иоганна, на седьмом году жизни покинула этот мир. Христиана Бенедикта, увидевшая свет мира в дни рождества 1729 года, прожила всего четыре дня января. Христиана Доротея жила хилым ребенком меньше года, а Иоганн Август видел мир только три дня. От тринадцати детей (рожденных Анной Магдаленой. — С. М.) осталось только шесть»*.

Дети всех возрастов требовали заботы о себе. У каждого вырабатывался свой характер. Кто-то шаловлив, кто-то с ленцой. Старшие начинали жить своими интересами. В большой семье почти всегда кто-нибудь был нездоров. Приходил лекарь, тот самый, наверное, что лечил и воспитанников школы св. Фомы. Он прописывал снадобья, и аптекарь в своем заведении, уставленном колбами, бутылками, банками и весами, исправно готовил лекарство для детей господина кантора. Впрочем, Анна Магдалена больше доверяла старым народным средствам, о которых еще в детстве слышала от тетки и бабушки...

Приезжали родственники из Тюрингии, привозили вести о свадьбах, рождениях младенцев, об успехах мужчин Бахов. Сообщали и о потерях. В 1731 году умерла еще совсем нестарая Регина Ведерман, веселая и заботливая тетка Марии Барбары. Овдовел пастор Штаубер, ее муж, венчавший когда-то Себастьяна с Барбарой.

Приходили посетители к Баху. Стучал в дверь приезжий кантор из сельской церкви; он просит ноты какой-либо кантаты господина Баха. Или органист из соседнего городка пришел посоветоваться о починке органа. Посетителей чаще всего встречала Анна Магдалена, и

* Автор повести приводит не всегда точный возраст, в каком умирали дети Баха. Ныне по документальным свидетельствам уточнены даты рождения и смерти детей: Христиана София (29.VI.1723—I.VII.1726); Христиан Готтлиб (14.IV.1720—21.IX.1728); Эрнст Андреас (30.X.—1.XI.1727); Регина Иоганна (10.X.1728—25.IV.1733); Христиана Бенедикта (1.I.—4.I.1730); Христиана Доротея (18.III.1731—31.VIII.1732); Иоганн Август (5.XI.—6.XI.1733).

она пропускала их к мужу, если то не были часы, когда в рабочей комнате спешно переписывались набело ноты очередной воскресной кантаты.

Случалось, что заглядывали к лейпцигскому кантору и нескромные музыканты. Известна история с визитом к Баху брауншвейгского органиста Хурлебуша. Это был знающий дело, хотя и чрезмерно самоуверенный музыкант. Его охотно слушали в таком музыкальном городе, как Гамбург. Он ладил с издателями и был искренне убежден в своей небывалой одаренности. Хурлебуш объявился в Лейпциге и, будучи наслышан о Бахе, навестил кантора. Но, видно, не для того, чтобы поговорить об искусстве или послушать знаменитого виртуоза, а лишь с целью показать себя. После обмена любезностями гость сел за клавишину и пьеса за пьесой стал играть собственные сочинения перед Иоганном Себастьяном и его сыновьями, старшие из которых были тогда, в 1730 году, уже искусными исполнителями. Учтивый хозяин терпеливо и серьезно прослушал все, что соизволил показать Хурлебуш. Тот же, привыкший к похвалам, вытащил из папки отпечатанные в типографии собственные сонаты и назидательно посоветовал молодым Бахам изучать их прилежно, если они намерены стать искусными музыкантами. Хозяин приветливо проводил гостя, а сыновья дали волю смеху: уж слишком простой и ученической оказалась им музыка брауншвейгского гостя.

Иоганн Себастьян часто виделся с Матиасом Геснером. Филолог любил латынь, кантор тоже, и, быть может, они нередко переходили в беседах на древний язык.

Шумный и пылкий, несмотря на свой пожилой возраст, бывал в доме Баха знаменитый во всей Саксонии «городской трубоч» Иоганн Готфрид Рейхе, артистически владевший духовыми инструментами. Анна Магдалена угощала своего земляка вином, присланным из Вейсенфельса.

Может быть, чаще всех заходил в дом либреттист Генрицы-Пикандер. Сколь легковесную славу ни оставил после себя этот поэт, но отдадим и ему должное: практика жизни вынуждала Баха именно на нем останавливать свой выбор, когда в короткий срок требовался текст к духовной или светской кантате. Близко живущий, быстро работающий стихотворец был послушен воле Баха и точен в сроках.

Когда вынуждали обстоятельства, Себастьян и сам

прикладывал руку к тексту поэта. И выходил таким образом из трудного положения. Анна Магдалена никого не допускала к мужу, когда тот уединялся с либреттистом.

Уже вскоре после свадьбы, увлеченный своей новой девятнадцатилетней спутницей жизни, ее музыкальными способностями, Себастьян завел, наподобие книжек для Фридемана, клавирную книжку жены: «*Klavier-Büchlein von Anna Magdalena Bachin, Anno 1722*».

Туда вписаны были рукой Магдалены пять его клавирных сюит, названные впоследствии французскими. Далее страницы заполнены записью органной фантазии, хоральных обработок, фрагментами арий, снова циклами клавирных пьес.

Пройдет три года, Себастьян подарит своей Магдаленхен новую нотную книжку. Нарядную и яркую, в зеленом кожаном переплете. Лейпцигский мастер по заказу кантора сделал тиснение на переплете — инициалы АМВ и год — 1725. Себастьян обещает Анне Магдалене писать ей новую музыку.

В осенние и зимние вечера, когда в своих кроватках и колыбелях уже засыпали младшие дети, а старшие, может быть, еще где-нибудь засиживались у друзей или были дома и занимались в своей комнате, Себастьян и Магдалена вдвоем дописывали ноты очередной кантаты в компониренштубе. Может быть, уже в спальне Себастьян брал в руки новую книжечку и вносил туда скорописью томлящие его память темы прелюдии или сюиты, менуэта, хорала или песни. Временами его записи перемежаются с почерком жены, писавшей, быть может, под тихую диктовку Себастьяна.

Многие песни и арии рукописных сборников рассчитаны на голос жены. Сюда вошла любовная песня в итальянском стиле «Подари мне твое сердце», вписана она трижды, всякий раз в новом мелодическом ключе. Перелистывается страница за страницей, и высвечивается образ самой владелицы книжки. Муж воспел руки своей Лены, Магдаленхен, своей Анны Магдалены. Руки нежной жены, доброй, заботливой, терпеливой мачехи и матери, руки одаренной участницы трудов его.

Мудрой верой в жизнь звучат эстетические по сути своей строки песни:

Если ты рядом,
я с радостью встречу

смерть и вечный покой.
Ах, был бы сладостен
мой конец,
когда б твои прекрасные руки
закрыли мои верные глаза.

Автор духовных кантат и «Страстей», драматических и трагических органных произведений знал, как часто страдание и смерть оказываются рядом с любовью — великой силой бытия человеческого. Мотивы любви и смерти переплетаются, на равных проходят в десятках произведений художника. Конечно же, это находило свое отражение и на страницах нотных книжек Анны Магдалены:

Всегда, когда я раскуриваю мою трубку,
набитую хорошим табаком,
для удовольствия и препровождения времени,
она вызывает во мне грустные представления
и указывает мне,
что я, в сущности, схож со своей трубкой!

Она сделана из той глины и земли,
из которой происхожу я сам
и в которую я когда-либо опять превращусь.
Трубка упадет и разобьется,
в руке моей останется только разбитый черепок;
такова и моя судьба.

Иоганн Себастьян — носитель мудрости народа. Улыбка не покидает его даже в минуты размышления о неминуемой смерти. Кто-кто, а уж Анна Магдалена знает своего Себастьяна и неуемную его любовь к шутке... Он, с детства слышавший о муках ада и сам десятки раз перекладывавший на музыку образы мучений грешников, не может отказать себе в простецкой ухмылке, заключая эту грустную песнь:

Сколько часто при курении,
разминая пальцем горящий табак в моей трубке
и обжигаясь, я думаю:
о, если уголь причиняет такую боль,
то как же жарко будет в аду!

Такова знаменитая песня о трубке, о табачной трубке, звучащая в концертах баховской камерной музыки

во множестве стран мира. Транспонированная для разных голосов — и мужских и женских, она создана, вероятнее всего, для голоса Анны Магдалены. Так же как и кантата, называемая «О довольстве» (204). Даже в это «домашнее» сочинение о бюргерском довольстве, усладе искусства, о покое и тишине Иоганн Себастьян вводит голосом сопрано тему, возвышающую человеческую душу над суетой повседневности.

Совсем неправильно, однако, было бы представлять Баха и его жену лейпцигскими домоседами, весь досуг которых посвящен семейным заботам, переписке вот да изредка семейному музицированию. Несмотря на строгость обязательств, данных при вступлении в должность кантора, Иоганн Себастьян часто покидал город.

В 1727 году его пригласили в Гамбург — у всех в памяти жило выступление Баха перед стариком Рейнкеном.

Года не прошло, как Бах побывал в Веймаре. После смерти высокомерного герцога наследником его стал Эрнст Август, еще с детства с симпатией относившийся к скрипачу «Красного замка» и виртуозу органисту.

Иногда сопутствовала своему мужу и Анна Магдалена. В феврале 1729 года в Вейсенфельс, потом в Кётен, когда там исполнялась траурная музыка памяти скончавшегося князя Леопольда. С отцом и матерью ездил в Кётен и Фридеман. Семья торопилась возвратиться домой, ведь той весной в Лейпциге были исполнены «Страсти по Матфею», а Фридеман заканчивал школу св. Фомы.

В сентябре 1732 года чета Бахов посетила Кассель. Там Себастьяну предстояло опробовать орган. Надо сказать, что слава его как испытателя органов превышала известность как композитора и приближалась к славе виртуоза исполнителя.

Это был очень напряженный год. Только что семья переехала в перестроенное здание школы; в июне родился Иоганн Христоф Фридрих, спустя два месяца родители потеряли полуторгодалую дочку Доротею. Можно допустить, что муж не хотел оставлять в удрученном состоянии жену, и, поручив новорожденного кормилице и служанке, они отправились в Кассель.

Немецкий исследователь Шерер в 90-х годах прошлого века отыскал интересный документ. В нем удостоверялось, что прибывший в Кассель лейпцигский капельмейстер испытал находившийся два года в ремонте орган и получил «в подарок» 50 талеров, кроме 26 талеров, вы-

данных ему на путевые расходы. Разъясняется при этом, что, помимо указанных выше издержек, городской совет Касселя заплатил столько-то талеров за питание господина капельмейстера и его супруги хозяину гостиницы, еще столько-то носильщикам и один талер приставленному гостям на неделю служителю.

Дружескими были многолетние связи семьи Бахов и с Дрезденом. Новейшие исследователи отыскиали немало дополнительных данных о том. История «поединка» с французом Маршаном каждый раз вспоминалась в Дрездене, когда Иоганн Себастьян приезжал туда. Шестидесятилетний версальский виртуоз уже потерял былую беглость рук в игре. Отказывало ему и здоровье, а ранней весной 1732 года дойдет до Саксонии весть о смерти в Париже Луи Маршана. Сколько уже потерь музыкантов — своих старших современников пережил Иоганн Себастьян!

В столице процветала светская музыка. Это было заметно даже по внешнему виду артистов. Шелк, бархат, кружева; длинные платья с пышными украшениями у певиц; нарядные шелковые камзолы у артистов — пышность костюмов должна была перед знатью, и особенно перед иноземными гостями, свидетельствовать о богатстве и процветании Саксонии.

В Дрездене Бах имел немало доброжелательно к нему относящихся одаренных музыкантов. Он был своим в их среде. Капельмейстер и виртуоз Иоганн Дисмас Зеленка, пожалуй, пользовался прижизненной известностью больше, чем Бах, а как церковный композитор — безусловно. Но Бах, лишенный тщеславия, находился с Зеленкой в приятельских отношениях. Навещал он и семью Алиуса — в доме, что стоял в переулке Вильсдруффер, обычно останавливался лейпцигский гость. В свободные часы, может быть, здесь или у кого-либо из артистов собирался кружок музыкантов.

Под опекой двора, как и прежде, находилась музыка итальянская и французская. Иоганн Себастьян не чуждался ее, но подражание иноземному искусству ради развлечения придворной публики он ставил невысоко, хотя артистизм музыкантов и певцов вызывал его искренние похвалы.

Дружеские отношения Бах поддерживал также с дрезденским музыкальным светилом, автором опер Иоганном Адольфом Гассе. В своей книге Форкель так описывает

путешествия Баха в саксонскую столицу: «Бах часто приезжал в Дрезден специально ради оперных спектаклей. В эти поездки он брал с собой обыкновенно своего старшего сына. За несколько дней до отъезда он обращался к нему с шутливым вопросом: «Ну что, Фридеман, не хочешь ли проехаться со мной в Дрезден, послушать там их милые песенки?»

Не лишённая наивности фраза о «песенках» упоминается всеми биографами Баха. Студент юридического факультета, уже мастер-органист, Фридеман вряд ли без улыбки принимал эту шутливо-ироническую реплику отца.

«Песенками» Бах шутливо называл оперу. Возможно, что так оно и было. Однако самого Гассе он не считал легковесным музыкантом. Будучи моложе Себастьяна на четырнадцать лет, Адольф Гассе, родившийся под Гамбургом, уже в юности стал известен в Италии своими операми на текст самого Пьетро Метастазियो, тоже молодого тогда поэта и литератора. Позже на текст Метастазियो будут писать музыку Глюк, Гайдн, Моцарт и русский композитор Максим Березовский. Ученик Ал. Скарлатти, представитель неаполитанской школы, Гассе быстро стал известен и в лондонском кругу Генделя, и в среде гамбургских музыкантов, и в Вене. Курфюрст Саксонский не ошибся в выборе и сделал Дрезден городом отличной итальянской оперы, которую Гассе возглавлял тут больше тридцати лет.

Свободно и независимо державшийся, светски-обходительный артист, Гассе мало сохранил в себе немецкого даже во внешности. Несколько вздернутый нос под выпуклым лбом, живая по-южному мимика, чувственные губы, полный подбородок. Обладавший недюжинным дарованием, обширными знаниями музыкальной литературы, он, конечно, был рад, вдруг обнаружив в немецком органисте, капельмейстере и композиторе из провинциального все-таки Лейпцига собеседника, который отлично знает творчество итальянских и французских сочинителей музыки.

Украшала оперу жена Гассе — певица-венецианка Фаустина, урожденная Бордони. Ей было тридцать с небольшим. Отличное вокальное образование, незаурядные артистические способности, яркие внешние данные и изящество, воспитанное на сцене, быстро выдвинули ее в оперном искусстве. В свое время ей довелось участ-

ствовать в триумфе генделевской оперной музыки, теперь она познакомилась с Бахом. Единственная артистка, близко знавшая двух величайших творцов немецкой музыки.

Достоверно известно, что 13 сентября 1731 года Бах, очевидно с Фридеманом, слушал в зале Дрезденской королевской оперы премьеру — оперу Гассе «Клеофида». Фридеман, надо полагать, с большей любознательностью воспринял «дрезденские песенки». Но и Бах-отец по достоинству оценил модную итальянскую музыку, особенно Фаустина в главной роли была хороша. Что ж, они знают дело, эти Гассе. И хорошая школа. И оркестр хорош. Bravo!

На следующий день, не мешкая, друзья устроили выступление гостя. Бах дал концерт на знаменитом органе Готфрида Зильбермана в церкви св. Софии.

Это был день большого успеха. Поэт Киттель-Микрандер, слушатель концерта Баха, посвятил стихи лейпцигскому органисту, они были напечатаны в дрезденской газете. В духе галантной поэзии стихотворец назвал искусство маэстро более прекрасным, нежели журчанье очаровательного ручья среди девственных кустов и скал. Поэт вспоминает Орфея: когда Орфей трогал струны своей лютни, дикие звери из леса сбегались на ее звуки, но искусство Баха он вправе признать более высоким, ибо весь мир готов дивиться ему...

Встречаясь в Дрездене с супругами Гассе, Бах с Анной Магдаленой оказывал им гостеприимство в Лейпциге. В воскресный или праздничный день столичные гости не могли не послушать очередную кантату Баха в одной из главных церквей. Они, возможно, бывали и в концертах Музыкальной коллегии и слышали там светские сочинения, исполняемые Бахом со студентами.

И в гостиной квартиры кантора в дни приезда дрезденских артистов звучала музыка. Фаустина Гассе в знатные дома приезжала богато одетой, с открытыми плечами, с модной высокой прической, несколько отяжелявшей ее красивое лицо. В квартире кантора она появлялась одетой скромнее — сердцем она чувствовала трудность судьбы Анны Магдалены, прервавшей артистическую карьеру ради долга жены, матери.

В квартире кантора профессиональная артистка, примадонна оперы, возможно, исполняла сопрановые арии из баховских кантат или «Страстей». Звучала в эти ча-

сы итальянская и французская клавесинная музыка. Когда же приходил Рейхе, звучали и баховские пьесы с сольными партиями для духовых.

Служанка подает ужин. Все садятся за стол — и именитые гости, и лейпцигские друзья, и домочадцы, и ученики хозяина, если они были вызваны сегодня для музицирования.

С утренним дилижансом артистическая чета отбудет в Дрезден...

СВЕТСКИЙ КАПЕЛЬМЕЙСТЕР

Вспомним тот день из юности Себастьяна, когда он принес в мюльхаузенское жилище первую напечатанную в типографии тетрадь нот, свою «выборную кантату» в честь городского совета. Она оказалась единственной из сотен кантат, изданной при его жизни.

Только в 1726 году, в начале пятого десятка жизни, Себастьян снова увидел свеженапечатанную тетрадь своих нот. Это была клавирная партита (825), посвященная новорожденному сыну князя Леопольда. Автор сопровождал ноты стихотворением собственного сочинения.

В течение следующих нескольких лет вышли в свет еще четыре партиты. А в 1731 году, когда Иоганн Себастьян посетил премьеру «Клеофиды» в Дрездене и дал там свой концерт, вышел из печати том гравированных на меди шести его клавирных партит. На нотах значилось в соответствии со вкусами того времени: «Упражнения для клавира, состоящие из прелюдий, аллеманд, курант, сарабанд, жиг, менуэтов и других галантных пьес для увеселения души... Опус 1. Издание автора. 1731».

«Упражнения для клавира» — скромное название: можно подумать, что это едва ли не учебные пьесы. Между тем сюиты Баха исполняются в наше время первоклассными солистами.

Итак, сорокашестилетний композитор держал в руках свой Опус 1. В этом же 1731 году семья кантора пополнилась еще одним композитором: семнадцатилетний студент Карл Филипп Эммануэль принес в дом от тиски своего первого изданного произведения. Под приглядом отца он собственноручно выгравировал на медных досках это сочинение и издал: «Менуэт для клавесина». И тоже — «Опус 1». Так отец и сын оказа-

лись дебютантами — издателями нот «галантной» музыки!

В общем-то равнодушный к издательским успехам, Иоганн Себастьян с художническим пристрастием относился лишь к выпуску своих клавирных произведений. Пройдет пять лет, весной 1735 года выйдет вторая часть его Упражнений. В скромно названный сборник Бах включит свой знаменитый Итальянский концерт (971). Спустя еще четыре года будет выпущена третья часть «Klavier-Übung». Иоганн Себастьян доведет до конца свой замысел, и позже будет издана четвертая часть клавирных упражнений.

Клавесинисты, органисты, любители музицирования, конечно же, исполняли произведения лейпцигского сочинителя. Где-то хвалили их, где-то критиковали. Или откладывали в сторону и забывали о них. Пусть в ином кружке и нескладно звучали партиты, увертюры, концерты. Но звучали. И все же издания нот Баха залеживались. Видимо, отдавалось предпочтение более легким, ходким и модным пьесам.

О Бахе как композиторе редко высказывались знатоки музыки — его современники. Историки упрекали даже Вальтера, веймарского приятеля Себастьяна. Якобы и он в своем солидном «Музыкальном лексиконе», изданном в 1732 году, умалил искусство Иоганна Себастьяна Баха. Упрек неоправданный. Вальтер перечислял в заметках о композиторах только изданные их произведения. О Генделе в словаре сказано не полнее, а известность его в Европе значительно превышала известность Баха. К тому же Вальтер дал сведения о нескольких Бахах-композиторах, чем достойно поддержал репутацию музыкантского рода. Вальтер искренне почитал искусство Иоганна Себастьяна и даже восхвалил его в дружеской оде, которая начиналась так: «Бог нам тебя дал, о дорогой Бах! Мы благодарим Его за тебя».

Влиятельный гамбургский критик и композитор Маттесон еще в 1717 году приветствовал веймарского органиста как восходящую звезду. Позже Маттесон скажет, что в игре на органе едва ли кто превзойдет Генделя, «разве только лейпцигский Бах».

И все же Гендель, Телеман, дрезденский Зеленка считались композиторами более знаменитыми. Таковы факты. Спустя десятилетия современник Моцарта, весьма уважаемый знаток музыки Рохлицц напишет о Зе-

ленке: «Он немногим уступает в силе и величии Генделю и владеет такой же ученостью, как Себастьян Бах, но в отличие от последнего, всюду орудующего только одною ученостью, имеет вместе с тем вкус, блеск и нежное чувство; кроме того, его пьесы легче исполнимы, чем баховские».

Время выправило суждения критиков. Филипп Шпитта собрал высказывания об учености, достоинствах или «пороках», отмечавшихся современниками в баховской музыке. Но мнения о Бахе, как мастере органного искусства, он обобщил коротко и весомо: «Друзья и враги склонялись перед непреодолимой мощью его виртуозной игры».

Сам Бах недолюбливал хвалебные излияния в свой адрес. Ему приписываются слова, сказанные кому-то в ответ на лестный отзыв о его виртуозной игре: «В этом нет ничего удивительного, нужно только своевременно попадать на соответствующие клавиши, тогда инструмент играет сам по себе».

В 1729 году, как известно, Иоганн Себастьян взял на себя руководство телемановским студенческим музыкальным кружком.

Лейпциг времен Баха не был еще центром изысканной культуры. Старожилы помнили, что в годы, когда Телеман учился в университете, профессорам в иной аудитории трудно было провести урочные часы без помощи флакончика с освежающим нюхательным веществом... Университет только приобретал тот научный лоск, которым гордились следующие поколения студентов.

Усиление буржуазии вело в области юриспруденции к борьбе за новое правовое сознание, не мирившееся с порядками феодальной поры. В искусстве же шло коренное обновление взглядов в области музыки (еще не литературы!). Подобно другим крупным городам Германии, и Лейпциг выводил музыку на арену общественной жизни. Местом музыкальных выступлений стала в городе Циммермановская кофейня на Катариненштрассе, где концерты устраивались зимой. Летом же — за городом, в прекрасном саду перед Гриммскими воротами.

Лейпцигские сады! Их воспоют поэты. Лет через сорок молодой Иоганн Вольфганг Гёте назовет Лейпциг «малым Парижем»; будучи студентом, он опишет сестре летний вид садовых перспектив, включая Апельские сады, назовет их «поистине царственными», поделится

восторгом: «Я убежден, что впервые так чувствовал бы себя на Елисейских полях».

В описываемые нами годы знаменитые сады только набирали силу. И не Иоганн Вольфганг, а скромный провинциальный юноша Гаспар Гёте, отец великого поэта, студент Лейпцигского университета, бродил по садам и в зимние вечера мог слышать музыку капельмейстера Баха в Циммермановской кофейне, а летом у Гриммских ворот. Спустя три года мог стать слушателем баховской музыки длиннолицый, робкий и трудолюбивый юноша Христиан Геллерт — ему доведется войти в историю литературы популярнейшим писателем Германии и странным образом соединить в своих сочинениях два, казалось бы, таких противоположных течения, как рационализм и сентиментализм.

Зимние и летние Циммермановские концерты привлекали много слушателей, и не только знатоков или любителей музыки.

Собирались здесь и чиновники, и купцы с расфранченными женами; было много студентов. Посещала концерты и публика из академических кругов. За пивом, кофе и табаком проводили музыкальные часы, слушали и солистов, и оркестр.

Бах любил в ансамбле исполнять партию альты и управлял притом оркестром. Он мог, дирижируя, вести и партию клавесина.

По свидетельству современника, Иоганн Себастьян «дирижировал в очень живом темпе и с большой точностью». Представим себе облик дирижирующего Баха. Он в нарядном платье и артистическом парике. Стоит около контрабасиста. Во внешности его, кажется, нет ничего выдающегося. Но он преображается во время исполнения, со свитками нот в руках, коренастая фигура делается ловкой, подвижной, глаза, губы вместе с руками — весь «дирижерский аппарат» участвует в передаче воли оркестру. Он не всегда сдержан на репетициях, но в час концерта артистически деликатен, точен в движениях, сказывается музыкант-виртуоз. Публика любит. Но не столько тем, что звучит, сколько тем, как звучит музыка у господина капельмейстера.

Сколько баховских премьер прошло в летнем павильоне кофейни и в зале на Катариненштрассе! Скрипичные и клавирные концерты, партиты и сюиты, сонаты для скрипки и флейты, для гамбы.

К этим годам относится создание Бахом клавиесинных концертов; большей частью это переложенные скрипичные концерты, написанные раньше.

Он сочинил концерты для одного, двух и трех солирующих клавиесинов. Такие концерты могли пополнять репертуар публичных выступлений. Но не только. Они предназначались для домашнего музицирования Иоганна Себастьяна со старшими сыновьями. Среди клавиесинных вещей, созданных им в 30-х годах, есть и концерт для четырех клавиесинов (1065), переработанный из концерта Антонио Вивальди для четырех скрипок. Редкий по красоте звучаний концерт для клавира, флейты и скрипки, знаменитый ля-минорный тройной концерт (1044) — не транскрипция, а полностью оригинальное сочинение.

Скажем несколько слов хотя бы об одном из клавиесинных концертов с оркестром Баха (1052), о трехчастном Первом ре-минорном (переработанном скрипичном).

Будто издавна знакома тема жизнеутверждающего Allegro. Обаятельные соло клавиесина. Волевой ритм. Никаких зрительных образов не предлагает нам Бах. Только слушать, только любоваться музыкой. Начинается характернейшее Adagio. Баховское Adagio! Снова ощущаешь соприкосновение с красотой в ее высшем проявлении, когда эстетическое роднится с идеалом этическим. Красота сплавлена с добром. Зерно темы, брошенное в «звуковую почву» Adagio, в эти минуты магически вырастает в зрелое древо жизни, вобрав всю мудрость ее. Именно это баховское Adagio захочется услышать когда-нибудь в час высшего счастья, а может быть, и в последний час твой, чтобы примирить личную скорбь с торжествующим бессмертием жизни в мире...

Высказавший себя клавиесин в финальном Allegro как бы передает господство сопровождающим инструментам, лишь иногда выходя на первый план. Быстрая, артистически виртуозная обширная финальная часть насыщена полифоническим содержанием; она завершает концерт как идеальную конструкцию.

В Музыкальной коллегии Иоганн Себастьян не чувствовал повседневного гнета со стороны начальствующих Nos. Деятельность коллегии была одним из ранних проявлений некоторой самодеятельности занятий искусством в студенческой корпорации. В этом смысле интересно сообщение в хронике «Музыкальной библиотеки»,

издании, которое выпускалось Лоренцем Мицлером, видным деятелем музыки; двадцатипятилетний в ту пору издатель в ранней юности учился у Баха игре на клавире и композиции.

Заметка опубликована в октябре 1736 года.

«...Музыкальные концерты, или собрания, происходящие еженедельно, находятся в полном расцвете. Одним из видов собраний управляет королевский вейсенфельский капельмейстер и музик-директор церквей св. Фомы и св. Николая господин Иоганн Себастьян Бах, собрания происходят вне ярмарки один раз в неделю, по пятницам, с 8 до 10 часов вечера в Циммермановском кофейном доме, а во время ярмарки два раза в неделю, по вторникам и пятницам. Участниками сих концертов выступают гг. студенты, среди коих имеются многие хорошие музыканты, так что часто из них потом образуются знаменитые виртуозы».

Автор сообщения отдает должное и публике, затем прибавляет: «Каждому музыканту доступно публично выступить в этих концертах, среди слушателей обычно бывает много таких, кои умеют оценить искусного музыканта»*.

Сам Иоганн Себастьян — увы! — вряд ли очень высоко ценил этот вид своей деятельности и не относил к существенным событиям жизни исполнение произведений перед пьющими кофе или пиво лейпцигскими горожанами и гостями ярмарки. Но участие в Циммермановских концертах и в «городской музыке» служило одним из дополнительных источников содержания многодетной семьи кантора. Немаловажный доход, особенно если устраивались празднества по какому-либо экстраординарному случаю, в честь знатных лиц или памятных дат. Заранее объявлялся призыв к внесению добровольных взносов на проведение музыкального торжества. Делали взносы студенты — дети дворян, чиновников, зажиточных бюргеров и купцов. Деньги распределялись по статьям расходов, — в частности, на аренду инструментов, на факельную иллюминацию, на гонорар исполнителям и капельмейстеру. Архив Лейпцигского университета хранит немало расписок в получении такого гонорара.

* В сообщении журнала Мицлера упоминается, кроме Баха, и другой дирижер коллегии — Иоганн Готтлиб Гёрнер; он теперь служил органистом в церкви св. Фомы.

Делал заказы композиторам и сам содержатель кофейного заведения. Полюбujemy веселым Иоганном Себастьяном — автором и исполнителем «Кофейной кантаты» (211), сочиненной в 1732 году. То было время непомерного увлечения модным напитком. Власти некоторых немецких земель даже запрещали кофе. Но «кофейные» все больше распространялись, в женском обществе особенно.

В дни переезда Баха в Лейпциг только возникала мода на кофе.

Юмористы высмеивали дам всех возрастов, проводивших часы за кофе. Но Бах был, очевидно, сторонником бодрящего напитка. И чашка кофе, возможно, часто снимала с него усталость. А не только кружка пива.

Когда Иоганн Себастьян получил заказ на сатирическую кантату, к нему пришел готовый к услугам Пикандер. Быстро был написан текст, выбрали имя героини кантаты, «кофейной девицы» Лизхен — так звали шестилетнюю шустрю дочку Бахов.

Редкий случай в творческой жизни Баха: сочинение кантаты, открыто рассчитанной на развлечение публики!

Вкратце содержание кантаты таково. Любительница кофейного напитка — дочь почтенного бюргера Шлендриана (по-немецки это имя означает «рутина»). Отец решает отучить дочь от пагубного зелья. Лизхен умоляет его не быть столь строгим, уверяя, что, не выпивая трижды в день по чашечке кофе, она может стать «тощей, как пересушенное жаркое». Тут Бах со своим либреттистом вставляет арию Лизхен, восхваляющую чудесный напиток. Угрозы отца не приводят ни к чему. Лизхен впадает в меланхолию и оживляется, только когда ей обещают мужа. Даже решается отречься от черного напитка, но только на сегодня. Страсть к кофе победила, и в весело-торжественной арии Лизхен обещает: «Ни один жених не перешагнет порога моего дома, если не даст слова, что мне будет разрешено варить кофе вволю». Кантату заключает комический хор:

Кошки не оставляют ловлю мышей.
Девицы остаются кофейными сестрами,
И мамы обожают кофейные пары,
Бабушки упиваются тем же,
Кто же теперь решится порочить дочерей!

Таким образом, сам почтенный кантор Томаскирхе своей музыкой благословил увлечение лейпцигских любителей кофейного напитка. «Бах написал музыку, автором которой скорее можно было считать Оффенбаха, чем старого кантора церкви св. Фомы», — резюмировал разбор «Кофейной кантаты» Альберт Швейцер в годы шестивия по театрам Европы оперетт Оффенбаха.

Правда, молодой исследователь зря назвал здесь Баха старым: Иоганну Себастьяну исполнилось всего сорок семь лет, и в год исполнения «Кофейной кантаты» родился еще один — и не последний! — сын кантора — Иоганн Христов Фридрих.

Учитель церковной школы был повседневно связан с детьми, подростками, юношами и как наставник музыкантов, обучавшихся у него. Ученики вырастали. Было бы обременительно приводить в книге имена воспитанников Баха, ставших еще при жизни учителя или позже выдающимися музыкантами. Среди них не было великих, хотя сыновья Баха и заслонили надолго славу отца.

Назовем хотя бы одну фамилию — Кребс. Старшего, Тобиаса Кребса, как мы помним, Себастьян обучал еще в Веймаре, потом наставлял его сыновей, из которых Иоганн Людвиг Кребс был им очень любим. Это о нем сложилась шутка, приписываемая самому кантору. Напекая на Людвигу Кребса, Бах якобы говорил: «Это единственный рак в моем ручье» («крес» по-немецки «рак», «бах» — «ручей»).

Иоганн Себастьян досконально знал все инструменты, от флейты до органа, экзаменовал музыкантов в игре на них. Починку и настройку инструментов в своем доме Бах никому не доверял. Он выступал и изобретателем инструментов, которые по его поручению строили мастера. Если к тому же должным образом оценить участие Баха в создании органов, то пристрастие его к технике можно сравнить со всеведением и всеумием великих художников Возрождения. Этой стороне таланта и исполнительству сам Бах придавал иногда даже большее значение, чем собственно сочинению музыки. Века исправляли суждение о Бахе и самого Иоганна Себастьяна Баха.

Среди учеников его, конечно, были люди разной степени дарования. Учитель показывал им музыку мастеров Европы, но обучал по своей строгой системе. Соб-

ственные его клавирные сочинения служили многоступенчатой школой. Так, в отношении игры на органе и клавире Бах по-новому, смело относился к использованию пальцами. Аппликатура — это целая наука в исполнительском искусстве. Нужно достигнуть невозможной свободы в игре. По словам исследователя Ноля, Себастьян Бах — педагог и исполнитель — «дал всем пальцам окончательное право гражданства».

Бах начинал обучение композиции не с сухих контрапунктов, а давал ученикам сочинять и маленькие пьески, включавшие контрапунктические упражнения. Он не прочь был даже посмеяться над фугами старых трудолюбивых контрапунктистов, называл их педантичными. Но пройдут десятилетия, и талантливый ученик Иоганна Себастьяна, его второй сын Филипп Эммануэль, в свою очередь, с иронией будет говорить о «контрапунктической учености» отца. Сын Баха приблизит своими теоретическими мыслями следующую исполнительскую эпоху. Но о нем английский критик Чарльз Бёрней напишет, что уверенный в себе Бах нового поколения проявляет «полное непонимание духа баховских творений». Кто рассудит спор отцов и детей в таком искусстве, как исполнительское, где господствует изменчивое равновесие вечного движения?

Из крупиц высказываний учеников Баха складывается облик строгого учителя, сторонника кропотливо-упорного труда, озаряемого вспышками вдохновения. Передача точных знаний композиции сочеталась с призывом к импровизации. В церкви ли на органе, в учебной ли комнате на клавесине.

Мы видим слегка наклоненную фигуру учителя рядом с учеником. Видим его руки, готовые в любой миг выправить ошибку пальцев ученика и уточнить его музыкальную мысль.

Впоследствии преданный воспитанник Иоганна Себастьяна Гербер с чувством напишет о занятиях в квартире кантора: «Одним из самых счастливых часов своей жизни ученики считали те случаи, когда Бах под предлогом, что у него нет настроения давать урок, садился за один из своих прекрасных инструментов и играл так, что казалось, эти часы превращались в минуты». Увлеченный Бах мог сыграть от начала до конца добрую половину «Хорошо темперированного клавира», «Итальянский концерт» или цикл партит. Слушал ли его один

ученик, было ли их несколько в комнате? Заходили домочадцы, а может быть, для них была будничной такая привычка отца. И учитель заканчивал игру под плач маленьких детей в соседних комнатах или под жесткие звуки ножа, которым служанка дочиста скребла дубовый стол в кухне.

В ПОИСКАХ КОРОЛЕВСКОГО ЗАСТУПНИЧЕСТВА

Матиас Геснер еще занимает место ректора школы св. Фомы и защищает права кантора. Всегда готов сказать доброе слово о нем и профессор права Ривинус, любитель музыки и наставник студентов-юристов, среди которых немало участников баховских концертов. Но профессор не имеет веса в глазах городских властей, и любой советник магистрата, хотя бы по строительству, наделен большими правами в оценке деятельности учителя и кантора, нежели академические доброжелатели Баха. Тревога не покидала Иоганна Себастьяна, ему нужно покровительство дрезденского двора.

Курфюрст Фридрих, прозванный Сильным, правил Саксонией с 1694 года; в 1697 году после перехода в католичество он был коронован на польский престол королем Августом II. Именно в его правление Бах несколько раз побывал в столице и получил там защиту от посягательства на права кантора со стороны лейпцигских властей.

В начале 1733 года курфюрст умер. Саксонией стал править его тридцатилетний сын Фридрих II, провозглашенный частью польской шляхты королем Польши под именем Августа III. Официальное признание его королем состоится, впрочем, тремя годами позже на Варшавском сейме. Фридрих-сын выказал невысокие способности в правлении землей, но унаследовал от отца страсть к роскоши, к блеску своего двора. Новый курфюрст стал щедро платить за картины для своей галереи, увеличились расходы на приезжих иностранных артистов, на итальянскую оперу. Дрезденские друзья, видно, осведомили Баха о благоприятных для него обстоятельствах. И сообщили еще в начале лета 1733 года, что в той самой церкви св. Софии, где без малого два года назад он давал концерт на Зильбермановском органе, освободилось место органиста. Бах-отец озабочен устройством старших сыновей: Фридеман окон-

чил университет, он артистически играет на органе. Лучшей вакансии не сыщешь для молодого музыканта. Вакансия в столице!

Вильгельм Фридеман посылает бургомистру Дрездена письмо, датированное 7 июня 1733 года. Он обращается с нижайшей просьбой о предоставлении ему вакантной должности. В манере письма чувствуется опыт отца, возможно, и написано оно под диктовку знающего жизнь и немало покочевавшего органиста. Не упущен ни один из лестных эпитетов, коими почтительность требовала украшать личность бургомистра.

Отысканные в архивах отклики дрезденских городских властей на эту просьбу, присланную в магистрат, свидетельствуют о большом уважении к искусству отца — наставника соискателя. Небезынтересно, что даже в заявлении одного из других соискателей говорится, что он «с юности познавал клавира», пользуясь мастерством лейпцигского капельмейстера.

В разгар лета отец с сыном приехали в Дрезден.

Вильгельм Фридеман достойно прошел испытания. Его кандидатура утверждена!

Любимый первенец, как того и хотел отец, стал первым Бахом с университетским образованием, и в то же время он верен искусству музыкантского рода. И все же немало сомнений испытал Иоганн Себастьян. Беспокойный, перовный характер у Фридемана. Способный музыкант и уже композитор. Но еще нужно постоянство в каждодневном труде. Хватит ли его у Фридемана?

Что бы там ни было в будущем, сын при месте. И орган Зильбермана. Иоганн Себастьян может теперь позаботиться в Дрездене и о своем реноме. Ему нужно заручиться покровительством нового курфюрста. В дорожном портфеле привезены ноты. Композитор передает Фридриху-Августу послание с просьбой взять его под милостивую «протекцию». Письмо датировано 27 июля 1733 года, подано же на другой день с приложением тетради, содержащей ноты посвященного курфюрсту произведения.

Оно не пространно, это письмо, продиктованное тревогой за свое положение в Лейпциге. Еще жива боль за испытанные обиды и оскорбления. И содержание письма, и его тон, и самый факт подачи послания, и последующие затем уже в Лейпциге неизбежно льстивые выступления композитора и капельмейстера, посвященные

особе курфюрста и его семье, — все это вместе взятое характеризует незавидное положение великого художника в чиновничьей феодальной Саксонии той поры.

Вот оно, собственноручно написанное Бахом послание:

«Светлейший курфюрст, всемилостивейший государь.

В глубоком почтении приношу я вашему королевскому высочеству настоящую скромную работу того моего мастерства, коего я достиг в музыке, и всеподданнейше прошу воззреть на оную благосклонным оком не ради плохой (! — *С. М.*) композиции, но ради Вашей всемирно известной милости, и принять меня под Вашу высокую протекцию. В течение лет и до сих пор я возглавляю директориум музыки обеих главных церквей Лейпцига, но переживаю при этом незаслуженные огорчения, а иногда и уменьшение доходов, связанных с этой должностью, что могло бы и не иметь места, если бы Ваше королевское высочество пожелали оказать мне милость и пожаловали бы звание в Вашей придворной капелле, отдав о том соответствующее высочайшее повеление. Подобное милостивое исполнение моей смиренной просьбы обяжет меня всякий раз по милостивейшему требованию Вашего королевского высочества доказывать свое неустанное прилежание в сочинении церковной, а также оркестровой музыки и посвятить все свои силы Вашей службе. Пребываю в неизменной верности Вашему королевскому высочеству, всеподданнейший почерный слуга».

Приложены к посланию «для воззрения благосклонным оком» властителя две части величественной, не знающей себе равной в мире музыки Высокой мессы, *h-moll'*ной мессы! Две главные части: *Kyrie* и *Gloria*, составляющие единое целое.

Вряд ли «благосклонное око» повелителя воззрело на нотную тетрадь. Но кому-либо из дрезденских друзей-музыкантов в эти июльские дни 1733 года мог же Иоганн Себастьян показать свое сочинение? Истинно благосклонные очи друзей могли же по достоинству оценить прекрасную музыку мессы? Ревность ли к собрату по искусству, непонимание ли его замысла понаторевшими в италянизированной музыке дрезденскими приятелями, просто ли недоусуг — молчание, единственно молчание хранят архивы.

И в то же время решительно нет повода кого-либо корить за это невнимание. Создается впечатление, что и сам Иоганн Себастьян не искал одобрения и похвал. Поток его созидательной мысли шел в глубине сознания, а полная бытовых забот повседневная жизнь — это был поток поверхностный, — они, оба потока, редко сливались в бытии Баха. Феодално-бюргерской Германии величие баховского творчества было не ко времени.

Он — слуга дрезденского двора, музыкант-проситель, ему еще предстоит заработать опеку властителя, то есть придворное звание.

Но кто из его знаменитых собратьев не слуга? Дошла до Лейпцига весть о смерти в Париже Франсуа Куперена. Умер старый музыкант, который по достоинству будет прозван великим. Слуга версальского двора, он был свободнее. А Гендель в Лондоне? По рассказам супругов Гассе, связанных с Лондоном, он ведет неустанную борьбу за свою музыку, жестокую борьбу...

Иоганн Себастьян до сих пор сожалеет, что как раз ровно четыре года назад он не смог встретиться со своим знаменитым земляком. Летом 1729 года Гендель приезжал на родину, в Галле, чтобы по пути из Италии в Лондон повидаться с матерью. Он, Себастьян, собрался поехать к нему, но болезнь уложила в постель. Отец немедленно послал в Галле Фридемана, наказав в самой любезной форме пригласить Генделя в Лейпциг. Однако Гендель сообщил, что, к сожалению, не может приехать.

Историки немецкой музыки уже более двух веков сокрушаются о том, что не состоялась эта встреча. Одни упрекают Генделя, другие находят оправдания его отказу. Потеря для истории! Но музыка Генделя и Баха встречается на концертных эстрадах мира. Всегда волнующие встречи творчества двух великих современников.

...О чем не передумал Иоганн Себастьян, возвращаясь с сыном домой! Дорога идет мимо городов с домиками под горбатыми буро-красными черепичными крышами, мимо садов со зреющими плодами, мимо полей; милы сердцу рожки фореиторов. То-то будет радость дома, когда узнают об успехе Фридемана!

Итак, вторая половина 1733 года. Фридеман скоро отправится на место службы в столичный город. А Карл Филипп Эммануэль, окончив университетский курс, за-

нял должность чембалиста в церкви св. Фомы. Сыновья пошли по пути Бахов.

Вслед за посланием курфюрсту Иоганн Себастьян сочиняет и исполняет одну за другой светские кантаты по случаю дней рождения и других торжественных событий в жизни властителя Саксонии и короля Польши. Новый Фридрих-Август любит чествования собственной семьи в музыкальном университетском Лейпциге.

К сентябрю Бах пишет на слова Пикандера кантату «Геркулес на распутье», драматическую музыку «Dramma per musica» (213) и 5 сентября исполняет ее со студентами в честь рождения курфюрста. 7 октября звучит новая кантата Баха (206). В начале декабря — музыкальное торжество в честь рождения королевы. Начинающаяся громогласно словами «Гремите, литавры, трубите, трубы», эта кантата (214) сочинялась в торопливости. Но городские власти и чиновники курфюрста довольны. Тексты парадных кантат с искусно украшенными заглавными листами печатаются в лучшей лейпцигской типографии Христофора Брейбурга; на либретто инициалы: I. S. V.

1734 год ознаменовался сочинением еще трех кантат, посвящаемых курфюрсту-королю и его семье. Вот она, цена чаемой милости повелителя! Снова спешка! Однако в мыслях, заносимых в потные строки, исследователи-текстологи обнаруживают ростки и предвидения новых, будущих творений...

Пройдет год с небольшим после сочинения «Геркулеса на распутье», и вся музыка этой пьесы в переработанном виде войдет в монументальную духовную «Рождественскую ораторию» (248). Туда войдут фрагменты и других светских кантат. Совершенно новый замысел. Произведение рассчитано на исполнение не целиком; оно прозвучало частями под управлением автора: шесть кантат, в которых по Евангелиям от Матфея и Луки повествуется о событиях рождения Христа, повесть сопровождается прекрасными лирическими ступлениями.

Десятилетия велась дискуссия между исследователями творчества Баха о достоинствах и недостатках этой оратории. Присоединимся к мнению, что композитор писал ораторию, чтобы лучшим образом использовать музыку, вошедшую в пышные придворные кантаты. В «Рождественской оратории» и либреттист Пикандер как-то сосредоточился, «духовно приосанился», показал

себя с хорошей стороны. В «Рождественской оратории» выступает музыкант-мыслитель, певец человеческой души. На обложке подлинника партитуры, которая перейдет по наследству Карлу Филиппу Эммануэлю, сын напишет впоследствии своей рукой: «Сочинено в 1734 году на пятидесятом году жизни автора».

В городе исполнение кантат в честь королевской семьи считалось событием. В историю Лейпцига вошел вечер 5 октября 1734 года, когда здесь находился король с королевой и власти позаботились о пышной «вечерней музыке» в их честь. Кантата Баха называлась «Славь свое счастье, благословенная Саксония» (210). Музык-директор спешно репетировал ее со студентами и городскими музыкантами. Среди исполнителей было немало юношей, окончивших в разные годы школу св. Фомы. Празднество назначили на Ярмарочной площади, перед балконом апартаментов коронованных гостей. Осенние вечера были уже темными, и шестьсот студентов в форменных камзолах прошествовали по городу с факелами, окружив затем площадку с хором и оркестром.

Публично объявлялось, что музыка сопровождается трубами и литаврами, — это означало особо торжественное назначение ее. Партию первой трубы вел городской музыкант Иоганн Готфрид Рейхе.

Саксонские солдаты на должной дистанции держали толпу горожан; лишь избранные располагались вблизи музыкантов.

Возможно, какую-то музыку играли во время шествия, исполнение же кантаты было задумано как кульминация торжества.

Кантата восхваляла властителя, но содержала и тревожные намеки на политическую обстановку. Польский трон достался Фридриху-Августу непросто. Нарастала опасность войны. Как видно, Иоганн Себастьян не жил в стороне от этих тревог. И светская городская музыка иной раз отражала волнения времени.

Вечерний праздник 5 октября нашел отклик в хронике Лейпцига. Сообщено было и о драматическом событии в среде музыкантов. Печальная весть поразила Баха: старый городской трубач Рейхе, участник вечернего концерта, в ночь на 6 октября скоропостижно скончался. Жизнелюбивого и темпераментного артиста, талантливого музыканта потерял Лейпциг.

Иоганн Себастьян не смог даже предаться печали. Празднество объявлено на три дня, и 7 октября по случаю дня рождения короля прозвучала новая кантата Баха на слова Пикандера...

Писарь канцелярии, ведавший расходами на празднество, тем временем готовил реестр: торжественная кантата с шествием обошлась в 299 талеров и 22 гроша. Бах и музыканты получили из этой суммы 50 талеров. Самая крупная сумма пошла на оплату шестисот восковых факелов и иллюминации города.

Бах вправе возлагать надежду на успех своей музыки в королевском окружении. Среди сопровождавших короля были особы, которые еще помнили, как в доме первого министра Флемминга молодой Себастьян выиграл когда-то памятное состязание с Маршаном. Королевского распоряжения о пожаловании придворного звания, однако, не последовало.

Дрезденский двор жил беспокойно все это время. Продолжалась борьба за упрочение положения Фридриха-Августа. Трон короля польского под ним колебался. «Водворялся порядок» в королевстве, и улаживались военные и дипломатические конфликты. Лишь в 1736 году обстановка стала спокойнее. На Варшавском сейме курфюрст Саксонский был официально признан Августом III, королем Польши. Жизнь двора вошла в пору спокойствия.

Кто мог напомнить королю о давнем прошении лейпцигского композитора и о его кантатах, исполненных в Лейпциге два года без малого назад?

Может быть, Адольф Гассе, руководитель итальянской оперы? Скорее же всего новое лицо — объявившийся в Дрездене барон (позднее граф) Кейзерлинг, русский посол при дворе короля. Чиновнику Российской империи суждено было стать покровителем лейпцигского кантора.

Приятель диктатора-временщика Бирона, остзейский барон Герман Кейзерлинг в 1733 году был назначен президентом Петербургской академии наук, где на самом деле главенствовал ловкий интриган, библиотекарь академии Шумахер, поддерживаемый Бироном. Это были годы упадка деятельности академии; после Кейзерлинга назначенный на его пост барон Корф даже именовался не президентом, а «главным командором» академии. Кейзерлинг недолго президентствовал, с его именем не

связаны сколько-нибудь выдающиеся события в русской науке; отметим только, пожалуй, его благоволение к реформатору русского стихосложения поэту Василию Тредиаковскому. После Академии наук Кейзерлинг был назначен российским послом в Дрездене. И вот здесь его образованность в области искусства и музыки обернулась благодетельной стороной для судьбы Себастьяна Баха. Непредвидимы пути фортуны... Сорокалетний посланник с первых же встреч с лейпцигским кантором и его музыкой стал искренним почитателем Баха, если не сказать — другом. Бах встречался с Кейзерлингом в опере, в кругу дрезденских музыкантов, в доме самого русского посла. Уже в 1736 году тот оказывает свое влияние на дворцовое окружение короля-курфюрста. Осенью этого года король снова был в Лейпциге, и известно, что 29 сентября музик-директор Бах подал ему прошение с повторением старой просьбы о звании. Спустя месяц с небольшим дрезденские друзья вызвали Баха в столицу.

19 ноября декрет о звании был королем подписан. Augustus Rex назвал Баха придворным композитором; отныне Бах именовался: Compositeur bei Dero Hofkapelle. Пышно выглядело новое назначение, хотя и оно не придало устойчивости положению Баха в Лейпциге... Как бы то ни было, это звание оказалось первым признанием служивого музыканта, виртуоза, кантора, капельмейстера в качестве *композитора*. И вручил королевский декрет Баху Кейзерлинг, русский посол.

В этот раз надолго задержался в Дрездене Бах. В хронике города отмечено музыкальное событие: это концерт Баха, состоявшийся вскоре по приезде в Дрезден, 1 декабря. Играл он на незадолго до этого установленном величественном органе придворного мастера Готфрида Зильбермана.

Событие отражено было на страницах «Саксонских достопримечательностей». Читатели уведомлялись, что в первый день месяца декабря «можно было снова с особым удивлением услышать, как знаменитый... господин Иоганн Себастьян Бах с двух до четырех часов пополудни играл на новом органе церкви св. Марии в присутствии русского посла фон Кейзерлинга и множества других персон и музыкантов». Сообщалось и о назначении Баха «придворным композитором».

Программа концерта осталась неизвестной.

ВЫСОКАЯ МЕССА

Писал ли Бах си-минорную мессу как преподношение королю и курфюрсту? Подобно «Страстям», жанр мессы был в течение веков канонизированной формой духовной музыки. Замысел мог возникнуть у Иоганна Себастьяна и независимо от прошения о королевском покровительстве. Воспользовавшись в 1733 году возможностью представить королю прошение о придворном звании, композитор приложил к письму ноты «Kyrie» и «Gloria». Видно, он торопился с их перепиской: в рукописи различимы четыре почерка.

Двухчастная месса на традиционный греческий текст, «короткая месса», была принята и в католической, и в протестантской церкви, так что Бах представил королю вполне законченное произведение.

Позже придворный композитор пришлет королю еще четыре малые мессы (233, 234, 235, 236), сочинив их в 1737—1738 годах. И напишет остальные части своей си-минорной мессы, которая войдет в историю музыки под названием «Высокой».

Для всех месс Иоганн Себастьян заимствовал много музыки из других своих духовных и даже светских кантат. Красивы малые мессы, но они не могут быть сравнимы в совершенстве с h-moll'ной, Высокой мессой (232). Полностью ее Бах *никогда* не исполнял. Лишь первые части мессы звучали в лейпцигских храмах. Целиком же это величественное творение было исполнено лишь спустя более века после его сочинения. Си-минорная месса так и не вошла в церковный обиход, в полном своем виде она исполнялась и исполняется ныне только как концертное произведение. Уровень современного исполнения мессы столь высок, что кажется воистину немыслимым, чтобы она могла быть поставлена во времена Баха в храме даже такого музыкального города, как Дрезден. Но и «Страсти по Матфею» могут быть сочтены неисполнимыми в условиях Лейпцига баховских лет. И в наше время «Страсти» по плечу только выдающимся артистическим силам. Однако они прозвучали в Томаскирхе. Только раз, но прозвучали. Допустимо, что силами церковных и оперных певцов и музыкантов Дрездена могла быть исполнена и месса, «Kyrie» и «Gloria», если бы двор короля и курфюрста с пониманием и вниманием отнесся к сочинению лейпцигского композитора. Не сохранено, однако, ни одного

свидетельства о том, что Баха угнетало это обстоятельство, что он предпринимал попытки исполнить свою величественную Мессу. Снова проявил себя «феномен Баха»: сам акт создания музыки захватывал его. Бах слышал ее, для него она не оставалась молчащей.

Первая часть Высокой мессы носит название «Кугие» («Господи»). Два хора, разделяемые дуэтом для двух сопрано, грандиозные и по протяженности звучания, и по составу исполнителей. Они написаны всего на четыре слова: «Кугие eleison» («Господи, помилуй») и «Christe eleison» («Христос, помилуй»). Всего два слова на хор. Но сколь многообразно музыкальное воплощение этих слов в голосах хора, ведущих фугу! Здесь лирика, мольба, драматичность, трагизм. Это ощущение усиливается тем, что Бах часто передавал роль человеческого голоса инструментом. В ведении мелодии инструментальные партии в этих случаях не уступают вокальным. Названия номеров Мессы и в следующих частях служат лишь знаками, настраивающими на соответствующий «ключ восприятия».

Начальные возгласы оркестра и хора вводят в область сосредоточенных душевных состояний, исключая радостные чувства. Далее оркестровое вступление со вздохами, с тревогой в интонациях инструментов готовит слушателя к скорбному содержанию произведения. Вслед за оркестровой прелюдией разворачивается мелодия колоссальной хоровой фуги. Она захватывает своим все нарастающим движением. Скорбь в порывистом, непрерывающемся действии. И в скорби сложны и противоречивы чувства человеческие. Снова соло оркестра; затем тихие мужские голоса придают скорби очень душевно емкий колорит, давая как бы предвестия грядущих переживаний. До финала фуга сохраняет характер непреодолимого движения.

Дуэт двух сопрано (или сопрано и альты) с оркестровыми «вставками» высветляет глубокие тени скорби первого хора надеждой; в инструментальной концовке дуэта тени будто вовсе исчезают на какие-то миги. Тем самым увеличивается контраст звучания снова вступающего в роль хора. Опять хоровая фуга. Строгое полифоническое ведение голосов, но оно совсем другого характера в сравнении с первым хором Мессы. Здесь движение не вовне, в мир, а «движение темы» в глубину сосредоточенной человеческой души. Голоса оркестра неотделимы от голосов хора, чем усилена цельность скорбных размышлений.

Следующая, вторая, обширная часть Мессы — «Gloria» («Слава») — содержит восемь разнообразных номеров: четыре хора, ария для альты (меццо-сопрано или контральто), дуэт сопрано и тенора, арии альты и баса. Это как бы законченный концерт из восьми номеров, развивающих жизнеутверждающую тему восхваления. Такова драматургия мессы: скорбность в «Кугие» и пафос ликования в «Gloria».

Беспредельную радость бытия возглашает хор «Gloria». Хвала возносится ввысь, как бы заполняет все пространство небес, затем мощное звучание хора и оркестра сменяется мудро-умиротворенной, успокаивающей лирической музыкой; хвала небу дополняется хвалой желанного мира на земле («и на земли мир»).

Завершается эта часть Мессы могучим хором «Cum sancto spiritu» («Со святым духом»), он предваряется артистической арией баса, сопровождаемой солирующей валторной и двумя фаготами.

Неистов темп хора и оркестра. Где-то в середине звукового потока слышатся возгласы мужских групп хора, затем выделяется партия женских голосов. И снова слияние в единый мощный поток ликования.

Это ликование человека, отпрянувшего от скорби, удивленного величием мира; трубы славы сменяют голоса скорби.

Третья часть — «Credo» («Верую») — вершина Мессы. И может быть, философская вершина *всей* музыки Баха. Это законченная трагедия, законченная по форме своей внутри самой монументальной Мессы.

В фуге начального хора — тема символа веры. Надменная аскетизмом музыка католического григорианского хорала. Тема неторопливо и весомо проводится тенорами, потом басами и группами женских голосов; она развивается по закону фуги. Бах-драматург смягчает аскетическую строгость григорианского хорала следующей хоровой фугой, которую он насытил радостной мелодией, близкой народной. Дуэт сопрано и альты, сопровождаемый скрипками, виолончелью, гобоями и органом, душевнейшая лирическая песнь будто вовсе уводит слушателя из сферы тревог.

Но эти фрагменты лишь предваряют кульминацию трагедии — три следующих хора «Credo». Музыка их близка музыке «Страстей».

В «Et incarnatus» («И воплотившийся») хор своим

«монологом» рисует образ безмерно страдающего человека. В партиях оркестровых инструментов — ниспадающие вздохи; они сопровождают голоса хора. За страданиями души ощущается неотвратимость трагедии.

Эту трагедию — смерть Христа — символизирует следующий хоровой эпизод — «Stucifixus» («Распятый»), самый близкий по духу музыке «Страстей». Высшего напряжения достигают мотивы горя и в голосах хора, и в оркестре: басы оркестра больше десяти раз повторяют один и тот же четырехтактный оборот мелодии. По словам историка музыки Т. Ливановой, здесь выступает «трагическая, но вместе с тем сдержанная, скованная скорбь, даже какое-то оцепенение скорби, но лишённое мрачности».

«Лишённое мрачности!» Снова объявляет себя философская позиция Баха-композитора. Он не допускает ухода человека в бездну мрака. В музыке его всегда парит надежда на радостный исход, даже в самые тяжкие минуты этой же музыкой выражаемого страдания.

Третий эпизод кульминационных хоров — «Et resurrexit» («И воскрес») — начальными же фразами радости вырывает нас из глубин скорби. Победный хор могучей силы, сравнимый с хором «Gloria»; провозглашает победу над силами зла и оркестр. Хору ли, оркестру ли отдать предпочтение в этом эпизоде?..

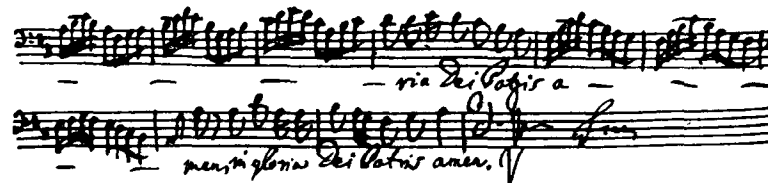
Ария баса, сопровождаемая двумя гобоями, ясно-чистыми цветами «звуковых красок» рисует «благословенную природу». «Свежей, как роса», назвал эту арию Швейцер. За арией следует грандиозный хоровой эпизод «Confiteor» («Исповедую»).

Могучее движение голосов фуги в отличие от других хоровых номеров Мессы в «Confiteor» прерывается спокойно проводимыми интермедиями иной фактуры, что делает ощутимее многоплановую структуру содержательнейшего хора. Нет нарастающего напряжения: трагедия позади; здесь господствует «объективная лирика» Баха. И заключают этот хор фанфары, которые потоками света как бы окончательно заслоняют пережитые страдания.

Остальные три части Мессы содержат лишь пять номеров. Триумфально-праздничный хор «Sanctus» («Свят») — мажорная вершина Мессы. Предельно яркое выражение радости хором и оркестром — в полную силу звучат духовые и дробь литавр. Хор «Osanna» заключает развитие темы прославления.

С высот одухотворенного восторга перед неохватным

миром прекрасного Баха, не отходя от канонического текста, возвращает нас в глубь человеческого сердца. Бах и поэт жизни земли. Он вводит в мессу арию тенора в сопровождении скрипки и органа; после этой лирической вставки сурово гремит хор, повторяющий с оркестром «Осанну».



Автограф из Высокой мессы, партия баса из «Gloria».

И последняя часть. Самая глубокая ария Мессы: «Agnus Dei» («Агнец божий»). Ария альты со скрипками и с поддерживающими их басовыми инструментами по этичности своей может быть сравнима со знаменитой арией альты из «Страстей по Матфею». В ней слышатся отзвуки трагедии, но захватывает нас власть духовной красоты. Именно эта ария чаще всего исполняется в концертах как самостоятельное лирическое произведение. Заключительный хор «Dona nobis pacem» («Дай нам мир») — повторение одной из хоровых фуг второй части Мессы («Gratias»), но с другими словами. Таким образом, и два номера заключительной части произведения снова выделяют его драматическую основу: мотивы жалобы, мольбы, жертвенности звучат в арии альты, и победные громкозвучные мотивы света, радости — в финальном хоре.

...Слушая Мессу Баха, мы держим в руках программу с указанием частей ее, а то и с кратким пояснением всех номеров произведения. Музыковеды помогают проследить чередование драматических и лирических эпизодов, смену разных музыкальных структур. Но и с такой помощью не хватает усилий с первого знакомства с Мессой охватить ее величие слухом, чувством и умом. Перед величием этой музыки никнут попытки истолкования ее. И сказанное о Мессе в нашей книге лишь дань традиции. У глубочайших произведений искусства сотни значений. Мы слушаем величайшую из месс еще и еще раз. Звучит гро-

мада хоров и проникновенная лирика арий. Улавливается уже знакомое, угаданное собственным сердцем и мыслью. Но за этим угаданным и за всем рассказанным в пояснениях к музыке встает новое, неведомое, не переводимое на знаки понятий, влекущее своей неназванностью.

УТЕСНЕНИЯ ЧЕСТИ И НОВОЕ ГОРЕ

Документы подтверждают: именно когда создавалась вдохновенная музыка Высокой мессы, Иоганн Себастьян был погружен в изнурительные дрязги. Снова проступает «отсед» жизни, заслоняющий истину сокровенного бытия художника.

Фридеман, прощаясь с отцом в Дрездене в декабре 1736 года, мог заметить осунувшееся лицо, обострившийся, выдвинутый вперед подбородок, складки под глазами.

Дрезденский концерт 1 декабря и получение декрета о придворном звании не принесли бодрости. Говорил ли он с Фридеманом о нарастающих служебных неприятностях? Или умолчал? Сыновья не всегда сами догадываются о новых жизненных трудностях, возникающих у отцов.

Огорчения причинял едва ли не четыре года длившийся новый служебный конфликт кантора-учителя с начальством.

Возвратимся к осени 1734 года: отзвучала последняя из торжественных кантат Баха в честь семьи курфюрста; надежда на придворное звание оказалась тогда напрасной. Тем временем в школе св. Фомы произошло событие, малоприятное для кантора. Ректору школы Матиасу Геснеру магистрат не разрешил совмещать его должность с чтением курса в местном университете. Отказ магистрата облегчил Геснеру выбор другого решения. Он принял профессуру в Геттингенском университете и покинул Лейпциг. Эту потерю доброжелатель Бах, возможно, вначале и не ощутил. Новым ректором назначен был бывший проректор, двадцатисемилетний Иоганн Август Эрнести. Сын покойного недруга Баха с почтительностью и по-приятельски относился к старшему по летам кантору. 21 ноября 1734 года в честь нового ректора прозвучала кантата Баха — его пятая светская кантата того года, написанная вслед за «придворными».

Все пошло насмарку в 1736 году. Ничтожнейший по-

вод для конфликта привел к драматическим последствиям в жизни кантора-художника. Тщательно описанный Филиппом Шпиттой с приведением всех документов, прямо скажем, малодостойных Баха и его противников.

В ТомасшULE обсуждаются способности школьников, называемых префектами. Это старшие ученики — дирижеры четырех школьных хоров. Префекты самостоятельно вели хоры в церквях. За участие хоров в уличных шествиях, на свадьбах, похоронах и в прочих церемониях «по случаю» каждый преподаватель школы по рангу получал свою долю гонорара.

Кроме того, первый и реже второй префект заменяли самого кантора в ведении музыки в одной из «главных церквей» города, если Бах заболел или был в отъезде. Вопрос назначения префектов находился в компетенции музык-директора, то есть кантора. Порядок этот соблюдался десятилетиями.

И вот происшествие. Молодой ректор Эрнести самолично назначил на место первого префекта другого ученика, до тех пор руководившего вторым хором. Основание для замены веское: первый префект поколотил своих хористов за непослушание и озорное поведение во время церковной службы! Но Бах считал недопустимым вторжение молодого ректора в его, канторову, область власти. Он стал на защиту своего первого помощника, хотя, судя по документам, тот сознавал свою провинность. Раздор приобретает необратимый характер. В Эрнести-сыне пробуждается характер Эрнести-отца. Он отныне враждебен к кантору. Переписка Баха и ректора с городским советом производит тяжелое впечатление мелочностью попреков. И вместе с тем перепалка приобретает юмористический оттенок из-за того, что по случайному совпадению отставленный и назначенный префекты-ученики носили одну фамилию. Они оба Краузе — Готлиб и Теодор. Их фамилии, упоминаемые в многословных письмах, вносят во всю эту историю смешную путаницу.

Распря становится притчей во языцех и в стенах школы, и вне ее. Коллеги Баха, по-видимому, поддерживали ректора, тем более что наказанный Готлиб Краузе скоро кончил школу, и конфликт заглох бы сам по себе.

Иоганн Себастьян, однако, был уязвлен принижением своих прав. Тогда-то, осенью 1736 года, он и приложил усилия — напомнил королю и курфюрсту о своем давнем прощении. И в декабре получил из рук Кейзерлинга

в Дрездене декрет о назначении придворным композитором...

Несносный конфликт пустил слишком глубокие корни в школе св. Фомы. Городской совет посчитался с декретом короля о присвоении Баху придворного звания и отстранился от спора ректора с кантором. Консистерия же не поддержала кантора. Авторитет его подорван у коллег и учеников.

Эрнести по каждому поводу дожимает кантора. В середине февраля 1737 года Бах пишет в консисторию новое пространное прошение о восстановлении своей чести. Через полгода — 21 августа — отправлено еще одно письмо. Никакого отклика.

В октябре Бах избирает единственный оставшийся выход. Придворный композитор обращается к королю. Жалуется на утеснения, чинимые ректором Эрнести, и приводит испытанный довод: нарушение издавна установленных в школе традиций и прав кантора. Он просит оставить за собой решение вопроса о назначении префектов, а консистории «всемилоостивейше приказать, чтобы Эрнести попросил у меня прощение за нанесенное оскорбление, суперинтенданту же П. Дейлингу предложить при всех (! — С. М.) загладить дело так, чтобы ученики оказывали мне должный респект и послушание».

Канцелярия курфюрста приказывает рассмотреть жалобу и сделать надлежащее распоряжение. Дата приказа — 17 декабря 1737 года. Желанной сатисфакции обиженный кантор все же не добился. Эрнести сохранил свое превосходство. Однако спустя два месяца с участием суперинтенданта Дейлинга магистрат Лейпцига смягчает всем надоевшую распрю. Чиновники консистории убоились прогневить дрезденский двор, тем более что в Лейпциге ждали приезда короля-курфюрста.

Он объявился в городе после пасхи, в конце апреля. Была исполнена под управлением придворного композитора праздничная «Ночная музыка». Тем самым как бы завершилась злополучная двухлетняя «борьба за префекта». Мелочная история, увы, оставила мрачный след на долгие годы.

Но и в эти обремененные тяжбами дни Бах создает прекраснейшую музыку. Он завершает си-минорную мессу, пишет малые мессы. Сочиняет органные произведения, живет новыми замыслами. Продолжает руководить концертами Музыкальной коллегии.

Служебные споры были лишь одной стороной невзгод тех лет. Иоганна Себастьяна не оставляет тревога за сыновей.

За Фридемана он не волнуется. В столице сына хвалят как органиста. Фридеману доведется тринадцать лет прослужить в Дрездене. Лишь позже объявятся в нем черты разбросанности, небрежности. Судьба избавит Баха от зрелища трагического конца сына. Несмотря ни на что, Фридеман останется в памяти поколений талантливейшим художником — исполнителем и композитором. В биографии Иоганна Себастьяна Баха Форкель напишет о Фридемане: «При его игре на органе меня охватывал священный трепет: все было так величаво и торжественно. Вильгельм Фридеман по оригинальности мыслей приближался к отцу...»

Но сейчас, в дни пребывания в Дрездене, Иоганн Себастьян мог оставаться доволен Фридеманом.

Эммануель — музыкант более легкой мысли, беззаветно любит чембало и оркестровую музыку. С ним легко отцу-кантору. Эммануель служит клавесинистом в церкви св. Фомы. Однако музыканта увлекли юридические науки. Эммануель заговорил с отцом о своем намерении уехать из дома. И он уехал, второй сын, уехал вскоре во Франкфурт-на-Майне, где продолжил юридическое образование. Но не оставил музыки. И даже создал в этом городе студенческое музыкальное общество по подобию лейпцигской коллегии.

Беда с третьим сыном Марии Барбары... Иоганн Готфрид Бернгард обучался в Томасшколе, окончил ее экстерном. Неплохой органист, с искрой дара, но непоседливый, не склонный к размеренному баховскому порядку жизни. Он не ужился в семье.

В июне 1735 года по рекомендации Иоганна Себастьяна Бернгард был допущен к испытаниям на освобождающую должность органиста в одной из церквей Мюльхаузена. Там помнили, знали Баха-отца, и сын был принят со вниманием. Однако осенью 1736 года, как раз перед поездкой Иоганна Себастьяна в Дрезден, пришла в семью тревожная весть: Бернгард покинул служебное место и город. Где он?

Беглец Бернгард объявился в скором времени. И первой заботой Себастьяна была забота о новом устройстве сына. На этот раз отец рекомендовал его органистом же в небольшой городок Зангерхаузен. В середине января

1737 года Бернгард сдал испытания и был принят на службу. Отец сам похлопотал и об устройстве взрослого сына-музыканта в надежном доме, в квартире почтенного купца Иоганна Фридриха Клемма. В сохранившемся письме Себастьян просит у Клемма пристанища «близкому ему лицу», «одному из детей», не называя почему-то имени сына.

Но не дано было сбыться надеждам отца. Молодой органист оказался нестойким человеком, способным на недостойные выходки. Образ жизни, какой он повел в маленьком городе, привел к грустному концу. Наделав долгов, он в начале 1738 года снова сбежал, бросив место органиста. Говорили, что непутевый Бернгард объяснял кому-то свое бегство желанием учиться в университете.

Отец подавлен известиями о поведении сына. Кроме знакомого уже читателю письма Эрдману, волнующими документами, где проступает пред нами облик воистину надломленного бедой отца, остались в рукописях Баха именно его обращения к купцу Клемму и его жене.

Вот текст одного из этих писем, от 24 мая 1738 года: «Милостивый государь и многоуважаемый господин Клемм!

Надеюсь, что Вы не сочтете за обиду и извините меня за то, что по причине моего отсутствия я не смог раньше ответить на Ваше любезное письмо, — всего лишь два дня назад я вернулся домой из Дрездена. Какой боли и мучений мне стоило написать этот ответ, Вы, милостивый государь, легко можете себе представить, ибо Вы тоже являетесь любящим и заботливым отцом своих милых детей. Моего (к сожалению, неудавшегося) сына я не видел с тех пор, как он имел честь воспользоваться Вашим любезным гостеприимством. Вам небезызвестно и то, что тогда я полностью уплатил не только за питание моего сына, но и мюльхаузенский вексель. Больше того, я оставил еще несколько дукатов на прочие его расходы в надежде, что он начнет новую жизнь. Однако теперь, к величайшему моему ужасу, я опять слышу, что он снова делает долги на каждом шагу, продолжая свой прежний образ жизни; более того, он исчез и до сегодняшнего дня даже не известил меня о своем местонахождении. Что я могу еще сказать или сделать? Так как никакие внушения и даже самая участливая забота и поддержка здесь не помогут, мне остается только терпеливо нести свой крест и вверить свое недостойное дитя божьей милости,



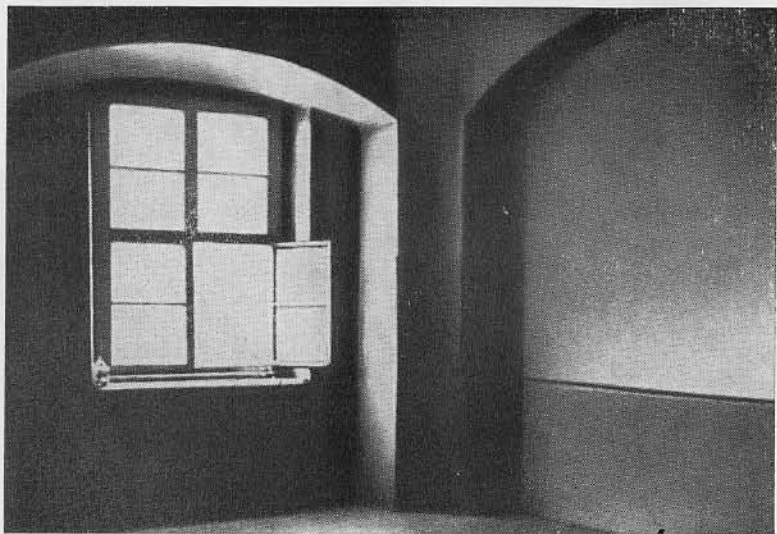
Лейпциг. Томаскирхе и здание школы (слева).



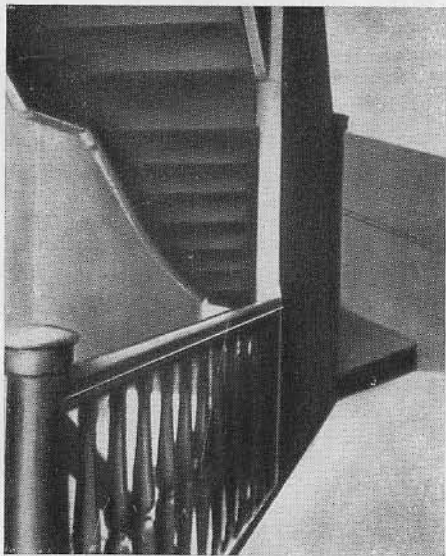
Лейпциг.



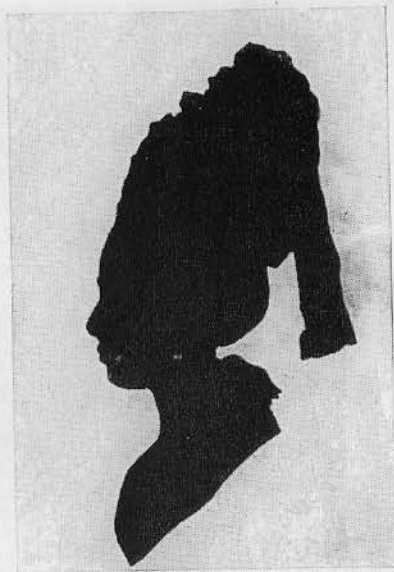
Музыка в Томаскирхе под руководством И. Кунау (из книги, изданной в 1710 году).



Рабочий кабинет и лестница в квартире кантора Томаскирхе. Снимки 1877 года.



Адольф Гассе (1699—1783).



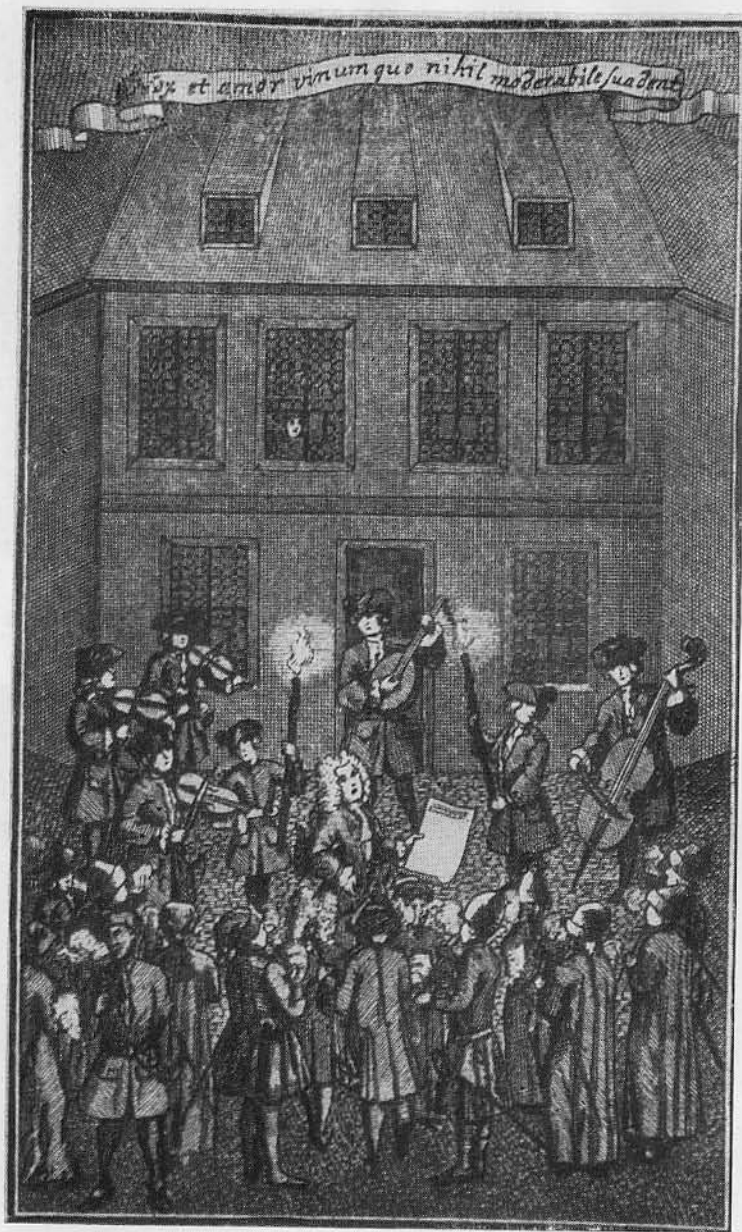
Фаустина Бордони-Гассе (1700—1781).



Готфрид Рейхе, лейпцигский городской музыкант (1667—1734).



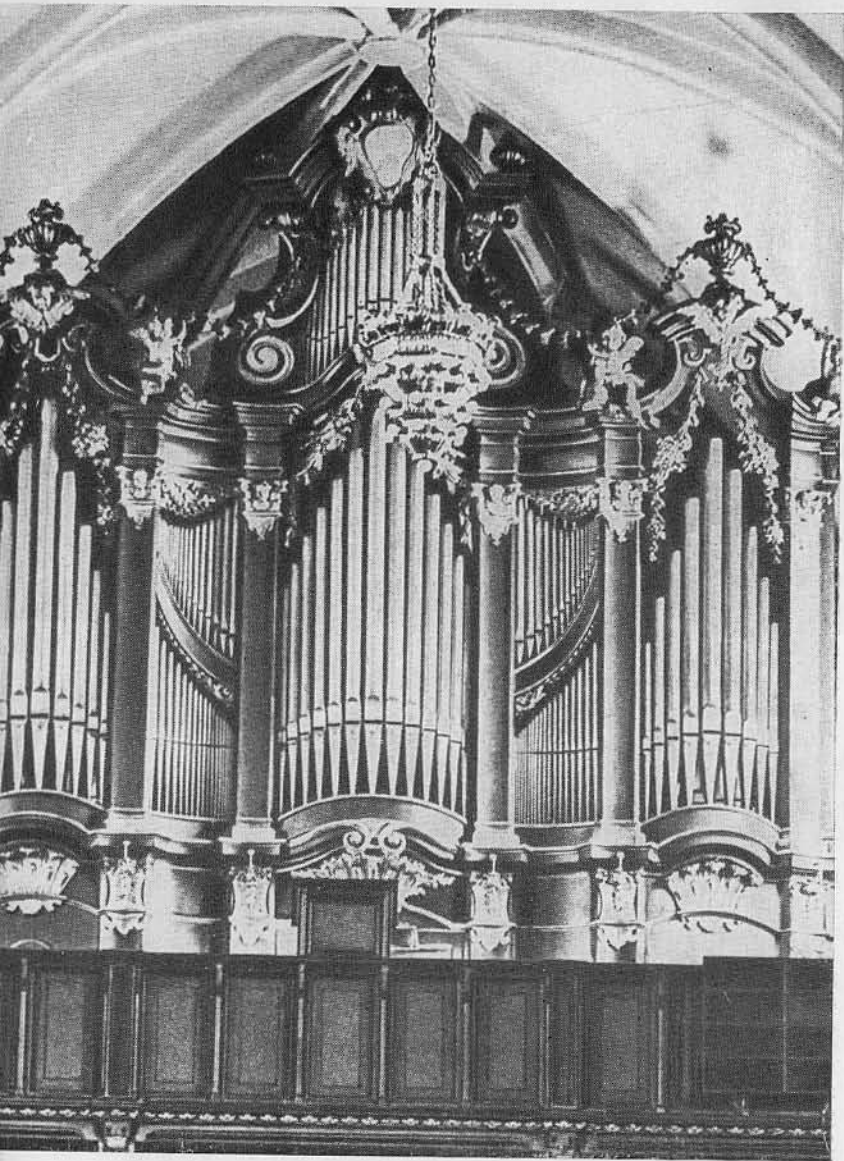
Герман Карл Кейзерлинг, представитель русского правительства в Дрездене.



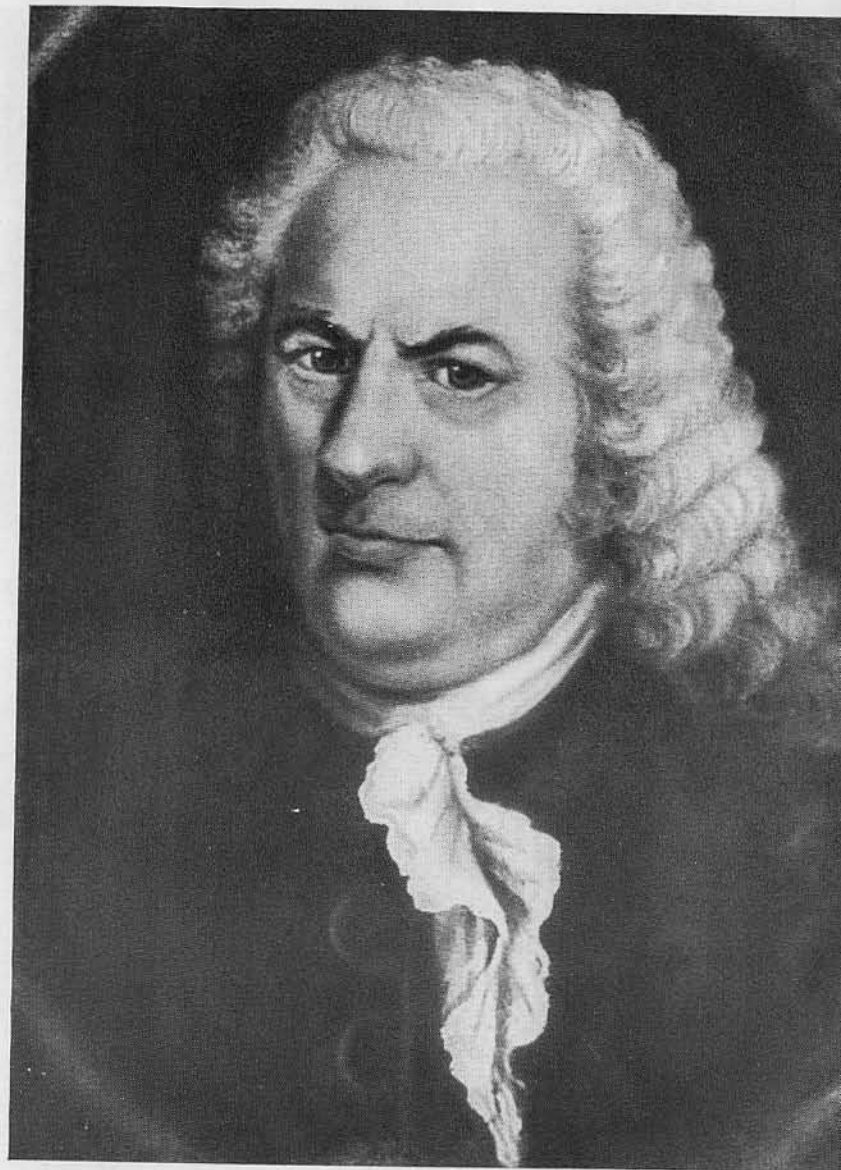
«Малая» ночная музыка студентов лейпцигской «Музыкальной коллегии» (1732—1734).



Семейное музицирование. С картины маслом Розенталя.



Орган в Дрездене; на нем играл И. С. Бах.



И. С. Бах, с портрета неизвестного художника.



Первая страница рукописи «Кофейной кантаты».



Вильгельм Фридеман, «галльский» Бах (1710—1784).



Карл Филипп Эммануэль, «берлинский» или «гамбургский» Бах (1714—1788).



Иоганн Христов Фридрих, «бюккебургский» Бах (1732—1795).



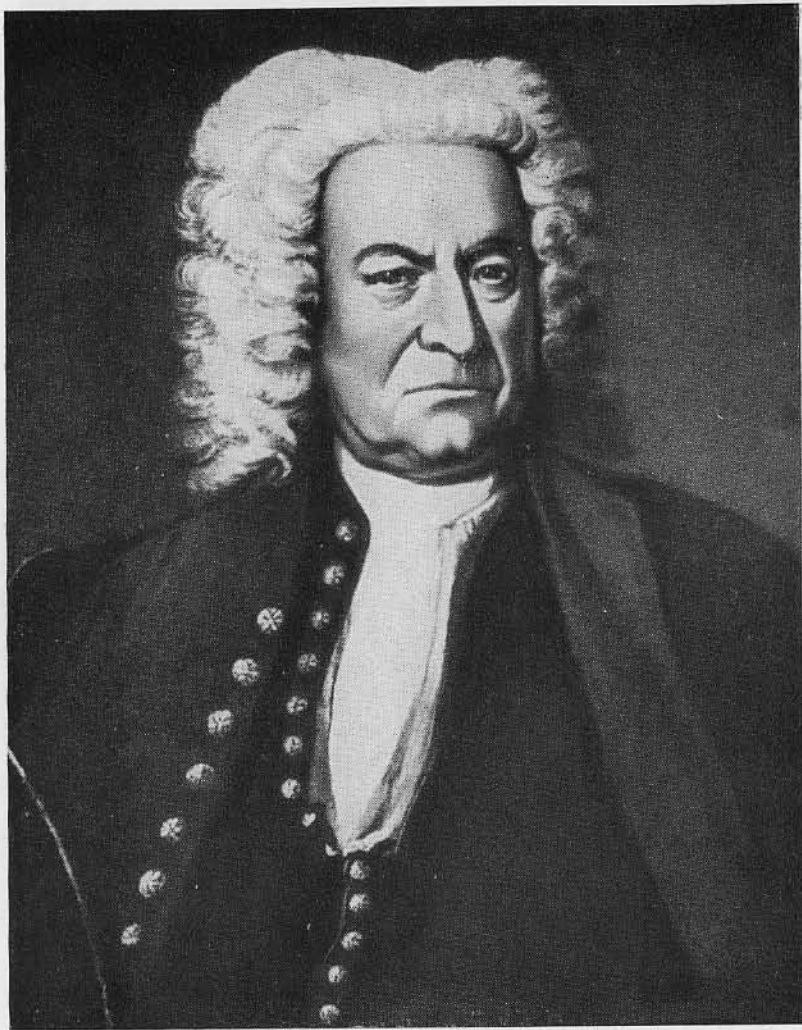
Иоганн Христиан, «миланский» или «лондонский» Бах (1735—1782).



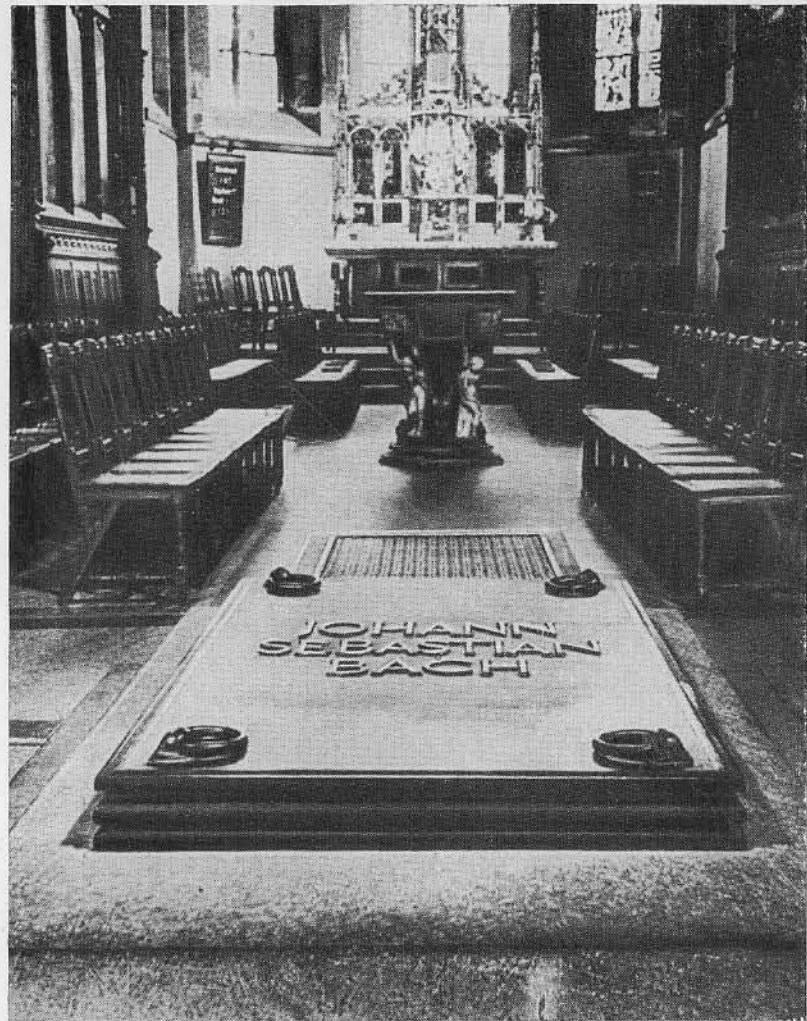
И. С. Бах играет на органе потсдамской Гарнизонной церкви.



Концерт у Фридриха II в Сансуси. За клавиноном Эммануэль Бах. Фрагмент с картины А. Менцеля (1852).



Последний прижизненный портрет И. С. Баха работы неизвестного художника.



Последнее место упокоения И. С. Баха в церкви св. Фомы.



И. С. Бах. Бюст работы скульптора Г. Кольбе.

надеясь, что небо однажды услышит мои жалобы и молитвы, что исполнится святая воля, и мой сын поймет, что только божье милосердие способно наставить его на праведный путь. Так как Ваша милость завершила меня в том, что никто не винит меня в плохом поведении моего ребенка и все убеждены в том, что я добрый отец, принимающий близко к сердцу судьбу своих детей и старающийся всеми силами способствовать их благополучию, я осмелюсь снова направить к Вам своего сына, при паличии у Вас свободного места, в надежде, что цивилизованный образ жизни в Зангерхаузене и высокопоставленные доброжелатели поощрят его к лучшему поведению, за что я снова чувствую себя обязанным высказать благодарность; Ваша милость, не сомневаюсь, отсрочит изменение, о котором Вы меня предупреждали, до тех пор, пока мы не узнаем, где находится мой сын (всеведущий Бог свидетель, что я не видел его с прошлого года), чтобы знать о его дальнейших намерениях. Остепенится ли он и изменит ли свой образ жизни? Или он хотел бы попытаться счастья в другом месте? Я не хотел бы, чтобы милостивый господин советник и в дальнейшем затруднял себя им, я хочу только просить еще о некотором терпении, пока он снова появится или пока мы каким-либо другим путем узнаем о том, куда его занесла судьба. Ко мне приходят всякие кредиторы, но без устного или письменного признания этих долгов моим сыном я не могу заплатить им (на это я имею полное право), но покорнейше прошу Вашу милость, будьте столь любезны и добудьте точные сведения о его местонахождении, ибо, только располагая точными сведениями о нем, я могу решиться смягчить окаменевшее сердце, склонить его к благоразумию. Так как до сих пор он имел счастье жить у Вашей милости, прошу Вас, будьте любезны сообщить мне, взял ли он с собой свои немногие вещи или кое-что осталось после него? В ожидании скорого ответа желаю Вам более счастливого отпуска, чем тот, что ожидает меня, остаюсь к услугам Вашей глубокоуважаемой супруги

Вашей милости преданнейший
слуга
Иог. Себ. Бах».

Открытое сердце отца. Бах еще надеется: образумится Бернгард, возвратится блудный сын, размотавший переданное ему отцом искусство. Объявится он в лейпциг-

ском доме или у купца Клемма, жизнь его войдет в трудовую колею.

Наконец слухи достигли Баха: Бернгард действительно в Иене и будто бы пытается поступить в университет. Слабый луч надежды угас, однако. Да, Бернгард находился в Иене, но в том же, 1738 году в этом городе его настигла смерть, трагически разрубив запутанный узел беспорядочной жизни.

Между 1726 и 1733 годами смерть едва ли не каждый год посещала семью кантора Томаскирхе: умирали младенцы. Она отступила, чтобы спустя пять лет взять взрослого сына.

ПОЛЕМИКА

Не касаться бы нам больше взаимоотношений Баха с ректором Эрнести, но проступает еще одна сторона всей этой истории «борьбы за префекта».

Молодой ректор высказал недоброжелательство не только к кантору-учителю, но к главенству в ТомасшULE музыкально-певческого образования. Эрнести был груб и бес тактен в обращении с Бахом, этого нельзя ему простить. Но будущий профессор университета, лекции которого в зрелые годы его учености доведется слушать студенту-юристу Вольфгангу Гёте, в молодости старался оторваться от бытовавших традиций старого времени.

Ростки идей просветительства в области гуманитарных наук и наук о природе пробивали себе путь. Школа св. Фомы была предназначена для подготовки музыкально и в какой-то мере богословски образованных юношей. Ее выпускники шли на должности церковных канторов, музыкантов. Часть из них пополняла светские капеллы княжеств и городов. Лишь немногие поступали в университет.

В молодом своем рвении Эрнести готов был изменить характер школы. Он открыто выражал недовольство тем, что кантор с его музицированием занимает так много времени у учеников. Сохранилась запись одного из бывших воспитанников ТомасшULE. Он рассказывает, что Эрнести, заметив какого-либо школьника увлеченно упражняющимся в музыке, насмешливо-сердито бурчал: не хочет ли тот пилить всю жизнь на скрипке или не готовится ли он, воспитанник школы, в бродячие шпильманы; а то, возможно, не без намека на циммермановскую музыку, вопрошал:

не собирается ли ученик в трактирные музыканты? Подобные выпады Эрнести раздражали кантора, и автор воспоминаний добавляет: «Бах стал ненавидеть учеников, кои всецело отдавались гуманитарным наукам, занимаясь музыкой лишь как побочным делом, а Эрнести стал врагом музыки».

Пренебрежительное отношение к музыкальному искусству в Германии имело давнюю историю. Баху она была хорошо известна. В своем комическом романе «Музыкальный шарлатан» Кунау умно высмеял аргументы против увлечения музыкальным образованием, выдвигавшиеся противниками. Не обошлось даже без пародирования. «О ты, коварная музыка! Бесстыдная обольстительница! — глаголет автор романа устами воображаемого гонителя этого искусства. — Убирайся, весь твой род и твое поведение настолько порочны, что убивается всякое желание вступить с тобой в священный брачный союз. Ты никогда не поймашь меня в сети своих лъстивых ласк...»

Иоганн Себастьян, конечно, знал и памфлеты Кунау, и подобный свод мнений «о вреде музыки», изложенных другим немецким писателем, Вольфгангом Принцем, защищавшим в своих трактатах «благородное искусство музыки и пения» от филиппик старых и новоявленных врагов.

Эрнести — всего-навсего мелкий недоброжелатель кантора. Но выступают другие критики, и они ущемляют достоинство Баха уже как композитора. Объявился Иоганн Адольф Шейбе в только что созданном им в Гамбурге издании «Критический музыкант». Это сын приятеля Себастьяна, органного мастера Иоганна Исидора Шейбе. Молодой критик посвятил целые страницы Баху, не назвав, однако, имени лейпцигского композитора. В номере журнала, выпущенном 14 мая 1737 года, передав слово «неизвестному другу», Шейбе словами восторга говорит о впечатлении, производимом игрой «превосходнейшего из музыкантов», исполнителя на клавире и органе. Но далее старается свести на нет искусство композитора, заодно и посетовав на неуживчивый характер сочинителя. Кто-то, а Шейбе, конечно, знал о постоянных служебных конфликтах лейпцигского музыканта. Он пишет:

«Этот великий муж стал бы гордостью всей нации, если бы был более приятным в обхождении и если бы высокопарная и запутанная сущность его произведений не лишила бы их естественности, а слишком сложное искусство не за-

темняло красоту. Так как он судит по собственным пальцам (это хвала виртуозности Баха! — *С. М.*), то его произведение вообще трудноисполнимы... Короче говоря, в музыке он представляет собою то, чем господин Люэнштейн был в поэзии (Люэнштейн, чье имя второстепенно в истории немецкой литературы, отличался мертвящим культом фразы, отсутствием вдохновения. — *С. М.*). Напыщенность увела обоих от естественного и возвышенного к надуманному и неясному, смутному; достойны удивления их тяжеловесная работа и весьма большие усилия; однако они тщетны, ибо неразумны».

Рубя сплеча, Шейбе-сын упрекает Баха в нежелании усваивать «мировую мудрость — изучать силы природы и разума», в отсутствии интереса к «исследованиям и правилам в области ораторского и поэтического искусства», «кои столь необходимы в музыке, ибо без оных невозможно трогательно и выразительно сочинять».

Ученый журналист любит мастерством музыканта-исполнителя и *не слышит* ясной простоты и идеальных звучаний музыки композитора. Проходит мимо музыкально-драматических произведений Баха, его кантат и «Страстей». В «искусственной» контрадуктической музыке лейпцигского мастера он не расслышал поэзию чувств, величавую простоту, не нашел признаков превосходства композитора над педантизмом теоретиков музыки.

История снисходительно отнеслась к Иоганну Шейбе, тем более что и хвалебные, и критические высказывания его о Бахе по своей обширности и профессиональному подходу к музыке оказались едва ли не единственным такого рода документом, оставленным современником Иоганна Себастьяна.

В близком Баху кругу людей неблагоприятную запальчивость Иоганна Шейбе объясняли еще тем, что за несколько лет до того неподкупно строгий судья Бах отверг кандидатуру Иоганна Шейбе в пробных испытаниях на должность органиста церкви св. Фомы, хотя тот и был сыном его приятеля, органного мастера. Сказалась твердость, непреклонность Баха — артиста, художника и педагога. Иоганн Шейбе затаил неприязнь, которая, конечно же, могла примешаться теперь к его критическим выпадам против кантора-композитора.

Очевидно, по просьбе Баха в его защиту выступил с анонимной брошюрой в январе 1738 года преподаватель Лейпцигского университета Иоганн Авраам Бирнбаум.

Защита велась с дружеских позиций, но автор не был большим знатоком музыкального искусства. Уже в феврале Шейбе в своем «Критическом музыканте» опровергает доводы автора брошюры. В марте (какова быстрота в ведении полемики!) Бирнбаум выпускает вторую брошюру, на этот раз почтительно посвящаемую Иоганну Себастьяну Баху. Забрало поднято. Автор называет себя. И действует теперь убедительнее. Бах необразован? Бирнбаум рисует его просвещенным музыкантом и композитором, осведомленным не только в музыкальной эстетике, но — что важно было для той эпохи! — в законах ораторского искусства. Честь лейпцигского мастера защищена. Впоследствии сам Шейбе косвенно признает неверность тона своих полемических выступлений против Баха. Во втором издании «Критического музыканта» наряду со своими статьями справедливости ради он напечатает и текст высказываний Бирнбаума.

Равновесие достигнуто.

Полемика между Шейбе и Бирнбаумом затрагивала существенные стороны теории музыки. За полемикой следили. Она прямо или косвенно нашла отклик в публикациях ученых Вальтера и Мицлера. Не отступился от своего друга Баха и геттингенский профессор Матиас Геснер. Он пылко отозвался на полемику. Как смеет Шейбе упрекать Баха в недостатке знаний? В 1738 году Геснер печатает на латинском языке похвальное слово лейпцигскому мастеру в пространном примечании на страницах своей книги о римском классике Фабии Квинтилиане. Знарок искусства оратора, римский писатель исследовал ораторские приемы, включая жесты. В своем трактате Квинтилиан дивился искусству древних кифаристов: они одновременно пели, играли и отбивали размер ногой. Перед Геснером встает облик Баха — артиста-виртуоза. В увлечении Геснер пишет:

«Все сие, Фабий, ты счел бы незначительным, если бы ты мог встать из мертвых и увидеть Баха (я привожу именно это, так как недавно он был моим коллегой по школе св. Фомы в Лейпциге), как он обеими руками и всеми пальцами играет на клавире, содержащем в себе звуки многих цитр, или на инструменте инструментов, которого неисчислимы трубы воодушевлены рычагами; как он здесь обеими руками поспешает, там проворными ногами, и один воспроизводит множество различных, но подходящих друг к другу рядов звуков; если бы, говоря я, ты

видел его воспроизводящим столько, сколько не в состоянии были бы воспроизвести многие ваши музыканты на цитре и тысячи флейтистов, вместе взятых, — когда он не только, как поющий под цитру, дает одну мелодию и тем выполняет свою задачу, но следит одновременно за всеми мелодиями и, окруженный тридцатью или даже сорока музыкантами, удерживает в порядке — одного кивком, другим выстукиванием такта, третьего угрожающим пальцем; тому — задает тон в высоком регистре, другому в низком, третьему в среднем и как сам он, выполняя самую трудную задачу среди громчайшего звучания всех участников, немедленно замечает, где и когда что-нибудь нестройно, всех удерживает, повсюду предупреждает и, если где-нибудь колеблются, моментально восстанавливает точность; как он ритмом до мозга костей пропитан, как он воспринимает острым слухом все гармонии и воспроизводит незначительным объемом своего голоса все другие голоса. Я большой почитатель старины, но думаю, что мой друг Бах и ему подобные, если таковые есть, включают в себе много таких людей, как Орфей и двадцать таких певцов, как Арион».

Выступление Геснера пришлось кстати. Все причастные к искусству деятели знали, кому возносит хвалу автор, кого он защищает.

ДОМ ПОЛОН МУЗЫКИ

В 1738 году появился в доме Баха двоюродный брат его, тридцатидвухлетний Иоганн Элиас.

Сохранилась переписка Иоганна Элиаса с его родными и Себастьяном. Кузен был лет на восемнадцать моложе Иоганна Себастьяна и, можно сказать, с благоговением относился к искусству и личности своего двоюродного брата.

Два желания влекли Элиаса в Лейпциг: прослушать лекции по богословию в университете — новое время требовало от канторов солидных знаний — и поучиться у знаменитого родича. Бахи любили ясность в делах. По контракту с братом Элиас брал на себя обязанности домашнего учителя трех младших детей и частного секретаря господина кантора, за что и получал кров и питание. Он помогал Анне Магдалене в доме, занимался с Генрихом, обучал наукам двенадцатилетнюю Лизхен и знакомил с азбукой маленького Фридриха.

Элиас упражнялся под наблюдением брата в игре на органе и клавире. Спустя три года он покинет дом и займет должность кантора в своем родном городе...

В письмах Иоганна Элиаса к родным немало строк свидетельствуют об уважении к Анне Магдалене. Мы узнаем, что она любила цветы, высаживала их, наверно, под окнами квартиры, что выходила в сторону Променад-аллеи. Элиас просил свою мать прислать корешки желтой гвоздики. И даже сердился на нее за то, что она обещания своего долго не выполняла. Года два пришлось ждать! И лишь однажды осенью кто-то из родственников привез корешки. Расцвели наконец желтые гвоздики у Анны Магдалены. Еще любила жена кантора певчих птиц. Как-то Иоганн Себастьян прехал из Галле и рассказал, какая обученная пению канарейка живет у тамошнего кантора. Анна Магдалена попросила Элиаса написать этому кантору в Галле, не уступит ли тот по сходной цене певчую птицу и не пришлет ли с оказией пернатого певца...

Сохранены Иоганном Элиасом свидетельства о радостном лете 1739 года. Из Дрездена приехал провести отпуск в отчем доме Фридеман. Приехал с двумя друзьями, превосходными лютнистами Сильвиусом Вейсом и Иоганном Кропфгансом. Друзья сына по-родному приняты Иоганном Себастьяном и Анной Магдаленой. Гости проводят в Лейпциге очаровательный месяц. Элиас сообщает в очередном письме кантору Коху в Ронненбург, что в это время в доме Баха особенно хорошо музицировали.

Стояли светлые летние вечера. Собирались в гостиной. Музыка неслась в открытые окна, в Променад-аллею и далее в гущу зелени Апельских садов. Звучали чембало, клавикорды, скрипки, гамбы. Звучали и лютни. С детства Себастьян любил этот старинный щипковый инструмент. Выпуклое овальное тело лютни с шейкой, имеющей множество струн, откинутая назад головка, которую музыкант иногда клал на левое плечо. Даже внешние приметы выделяли этот инструмент своей изысканностью. Столетиями звучала лютня, накапливались навыки игры на ней. И хотя она уже давно уступила первенство сольного инструмента другим, но в руках искусных музыкантов по-прежнему завораживала слушателей. У Баха давно зрела мысль улучшить лютню, создать подобие ее — лютню-клавидимбал. Через

два года такой инструмент, задуманный Бахом и созданный мастером Захариасом Гильдебрандом, зазвучит в Лейпциге.

Трудно допустить, чтобы Иоганн Себастьян не показал сыну и гостям свою музыку. Лист за листом появлялись в свет из нотопечатни пробные оттиски новых клавирных пьес Баха. Элиас писал об этом родственнику-кантору: «Мой господин кузен готовится издать несколько клавикордных произведений, которые главным образом предназначены для господ органистов и сочинены чрезвычайно хорошо... Не могли бы Вы, дорогой брат, найти несколько подписчиков...»

Тетрадь, включающая около восьмидесяти страниц, вышла из печати, в издании автора, только осенью. Об этом тоже сообщил Элиас в Ронненбург 28 сентября: «...Двоюродный брат перегружен работой... В ближайшую пятницу снова начнет занятия с Collegium musicum» и вскоре «ко дню рождения его королевского величества» исполнит «Ночную музыку». И добавляет деловито: «...Сочинение господина кузена, гравированное на меди, готово, его можно получить у него по три талера за экземпляр». 30 сентября о выходе издания «любителям баховских клавирных упражнений» сообщила лейпцигская газета.

Это была третья часть сборника «Упражнений для клавира». Задумана она была как сборник органных произведений (552, 669—689); их, впрочем, можно было играть и на клавесидах с двумя клавиатурами и педалью.

Как был принят этот сборник немецкими органистами? Единственные слова похвалы оставил все тот же Иоганн Элиас. В своем январском письме приятелю он сказал о печатающихся в типографии «Упражнениях»: «Сочинены необыкновенно хорошо».

Двадцати двум хоральным обработкам сборника с прелюдией и фугой си-бемоль мажор суждено было войти в музыкальную литературу под названием «Органной мессы». Редкий концертный сезон в больших музыкальных городах в наше время проходит без исполнения этого произведения. Очень протяженно по времени исполнение всего цикла; установилась традиция выборочного исполнения примерно десяти номеров, предваряемых прелюдией, а завершаемых фугой. Такая программа заполняет оба отделения сольного органного концерта.

Каждое исполнение «Органной мессы» — это в боль-

шей или меньшей мере новая трактовка цикла. Один музыкант исполнит прелюдии как «вероисповедальные песни», соответственно стилизуя игру под времена создания «Упражнений». Другой увлечет слушателей драматургией цикла, пройдет череда пьес разного эмоционального склада — величальных, лирических, упоительно-мелодичных... Соответственно подчинен цели и выбор регистров. Слушатель иной раз и не заглянет в программу с кратким названием хоральных обработок, он живет в этот час в высоком мире противопоставлений и согласных сочетаний чисто музыкального характера.

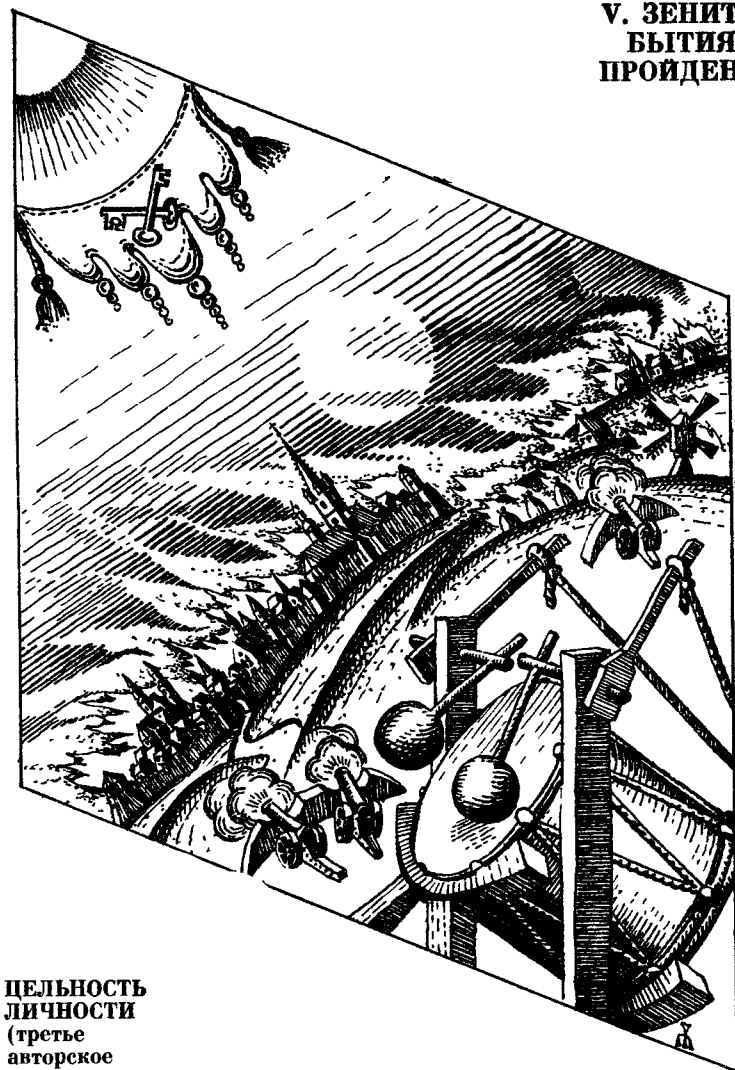
Может быть услышана «Органная месса» и в такой трактовке: органист предлагает нам представить Баха живого среди живых, знатока душ людских. Образ человеческой жизни с ее земным содержанием, включающим и тягу к возвышенному, не оставляет нас во время такого исполнения... Органиста Баха слушали не только дворяне и чиновники Лейпцига. Слушали ремесленники разных цехов и простые бюргеры, купцы и учителя, садовники и почтовые фореиторы. Слушали с женами и детьми. Бах помогал своей музыкой возносить молитвы, поминать о прегрешениях и с душевной веселостью радоваться жизни со всеми ее благами. Вместе со слушателями своими ходил по грешной земле уже почтенного возраста кантор Томаскирхе. Как же не послушать еще и еще раз его музыку — в церкви ли, в летнем ли заведении Циммермана или зимой, в просторной кофейне на Катариненштрассе?..

После отъезда дрезденских гостей осенью Бах исполнил по традиции кантату по случаю переизбрания магистрата. Он продолжал занятия и концертные выступления со студентами Музыкальной коллегии; исполнял с ними и «ночную музыку». В сентябре Иоганн Себастьян успел побывать в городе Альтенбурге и испытать там долго строившийся орган. В архиве этого города найдены документы, позволившие установить, что по случаю испытания нового органа там одновременно с Бахом попытал «капельмейстер из Гамбурга» Шейбе. Очевидно, встреча с издателем музыкального журнала, Шейбе-младшим, прошла дружески. Критик довольно часто и с уважением отзывался теперь о разных сторонах музыкальной деятельности лейпцигского мастера.

В наше время, когда изучены и опубликованы собрания баховских документов, стало видно, что известность

Баха к концу тридцатых годов была в Германии довольно большой.

Эту известность поддерживали и ученики, музыканты уже двух поколений. Старшие из них разъехались по городам и землям Германии — органисты, чембалисты, канторы и капельмейстеры. Кроме Фридемана и учеников Иоганна Себастьяна, поселившихся в столичном Дрездене, в другой столице поддерживал своим талантом фамильную честь второй сын — Карл Филипп Эммануэль. Оставив увлечение юриспруденцией и всецело отдав жизнь музыке, по приглашению короля Фридриха он переехал в столицу Пруссии Берлин и получил пожизненное назначение камерным чембалистом, аккомпаниатором короля, увлеченного любителя флейты. Меценатствующий король создал капеллу, где играли отличные музыканты. Королевский чембалист встретился в капелле и с бывшими учениками отца, это были музыканты одной выучки.



V. ЗЕНИТ БИТИЯ ПРОЙДЕН

**ЦЕЛЬНОСТЬ
ЛИЧНОСТИ**
(третье
авторское
отступление)

В 1740 году Баху исполнилось пятьдесят пять лет. Потеря Готфрида, третьего сына, смягчена радостями, приносимыми младшими детьми. Подрастает Христоф Фридрих, ему уже девятый год. По комнатам бегают пятилетний Иоганн Христиан, будущий «лондонский Бах»,

который вместе со старшими братьями заслонит на долгое время славу отца... С Христианом пытается играть в догонялки трехлетняя Каролина.

У Иоганна Себастьяна родится еще один ребенок, двадцатый, дочь Регина Сюзанна; это произойдет в 1742 году. И все-таки едва ли не с конца тридцатых годов биографы великого композитора начинают отсчет последней поры его жизни. Не рано ли для художника, полного сил, замыслов, энергии, воли? Еще многое предстоит свершить Иоганну Себастьяну.

В предвещии далекого заката приостановим повествование. Еще одно отступление от последовательного рассказа о событиях жизни Баха: сосредоточим внимание на некоторых чертах самой личности его.

Обрисуем внешность Баха. Время еще не наложило на него мету увядания. Он крепко и правильно сложен, среднего роста, довольно широкоплеч, подвижен, с пластичной походкой. Всю жизнь отличается здоровьем. Выносливый, не знающий усталости мастер, не жалея близоруких с детства глаз, занимается за столом своей комнаты до позднего часа. Он сочиняет быстро, ноты пишет скорописью; небрежно зачеркивая целые куски, тут же заполняет ноты носцы новой редакцией фрагмента.

Во время игры на инструменте или в час дирижирования его лицо выказывает энергию и волю; полна движения мимика, точно и тонко действуют руки; дирижер управляет музыкантами и с помощью живых глаз под густыми подвижными бровями. Лоб высок. Между бровями с годами легла «строгая и сумрачная морщина». Она участвует в приказаниях, но исчезает, как только закончится игра. Тогда лицо музыканта с легкой улыбкой на губах и доверчивым взглядом приобретает черты располагающего к себе добродушием, обходительного, мягкого, приветливого человека — таким Бах был и в домашней обстановке, в дружеских беседах, в кругу доброжелателей.

Одевался Иоганн Себастьян строго, без расчета на внешний эффект, как подобало кантору. Но и достойно артиста, всегда готового выступить перед людьми именитыми и власть имущими или на «вечерней музыке» — перед горожанами, студентами и заезжими купцами. Нет и намека в свидетельствах современников на небрежность в одежде или прическе музыканта, а молва,

как известно, во все времена беспощадна даже к мелким промахам артистов.

На прижизненных портретах Баха он одет в нарядные цветные камзолы, чаще всего в зеленые с красным. Однако даже в портретах известного живописца Хаусмана Иоганн Себастьян изображается на нейтральном фоне, без принятых в ту пору предметов — символов профессии человека и положения его в обществе. В обычае века были фоны, на которых изображались шкафы с фоллиантами, раскрытые книги или свитки нот, атрибуты обстановки кабинета. Платья рисовались с утрированными тяжелыми складками, что как бы свидетельствовало о принадлежности человека к сословию избранных. Так написаны портреты Генделя и Телемана, Маттесона и Геснера. Портреты внушительные. Даже лейпцигский городской трубач Готфрид Рейхе изображен на портрете в богатом одеянии с декоративно выпущенным духовым инструментом в руках. Портреты Баха без «возвышающих» декоративных фонов и аксессуаров — немаловажная добавка к характеристике личности художника.

Никогда не покидавший пределов Германии, церковный музыкант и светский капельмейстер провинциальных городов в жизни отличался трудолюбием и скромностью. Если современники за редким исключением так и не поняли величия его композиторского дара, то для будущих далеких поколений Бах обратился в трудно разгадываемую тайну. Как могла сочетаться тернистая, полная мелких конфликтов будничная жизнь служивого провинциального органиста и кантора с величием философически-глубокой и обращенной в будущее века музыки гениального композитора? Подобное сочетание — едва ли не единственный феномен в истории музыки.

Исследователи жизни и творчества Баха, исходившие из его преданности религии, искали и ищут разгадку противоречий Баха именно в религиозном его мирозерцании.

«Поэт Бахианы» Альберт Швейцер в юности написал в своей книге: «В конце концов сам Бах для нас загадка, ибо внешний и внутренний человек в нем настолько разъединены и независимы, что один не имеет никакого отношения к другому...» «Он — человек двух миров: его художественное восприятие и творчество протекают, словно не соприкасаясь с почти банальным бюргерским существованием, независимо от него». И далее: «Музыка

для него — богослужение. Искусство было для него религией. Поэтому оно не имело ничего общего с миром, ни с успехом в мире. Оно было самоцелью. Религия у Баха входит в определение искусства». В таком идеалистическом аспекте иные исследователи обращают художника в богослова, в «пятого евангелиста», в «святого Себастьяна».

Религиозность Баха исторически обусловлена. Верный традициям своей музыкантской фамилии, традициям тюрингского простонародья, Иоганн Себастьян с юных лет оставался предан реформатскому учению Лютера в чистоте его, учению революционизировавшему в свое время народные массы. Но он до конца жизни так и не нашел в церковных кругах авторитетной опоры своим художественным воззрениям и своей творческой музыкальной практике.

Бах верил в непреложность евангельских истин, в непреложность учения Лютера. И как художник входил в противоречия со взглядами церковников. Так же как и со взглядами чиновничьей знати или представителей услужливой бюргерской правящей верхушки.

Да, окружавшая рутина была для него трудно выносимой. Но когда Себастьян садился за рабочий стол, за инструмент, духовно сильный и преданный искусству художник, он сбрасывал с себя все эти тяготы.

Здесь проступают уникальные черты личности Иоганна Себастьяна Баха.

Как исполнитель-музыкант и капельмейстер, Бах был признан, равнодушные же к его композиторскому дару мало волновало Иоганна Себастьяна. Бах не боролся за признание себя как композитора, и мир признает его искусство без заметного участия в том современников. Он не стремился к утверждению своего искусства как лидер школы. Разгадку этого надо искать в самой натуре художника и человека.

Жизнеописание многих художников, в частности композиторов, содержат рассказы о взлетах и падениях, о поражениях и победах. Условия социальной среды, строя феодального, феодально-буржуазного или капиталистического, усугубляют противоречия между личностью художника и обществом.

Все искусства знают великих художников, борцов в искусстве, наделенных признаками надломленности, болезненной ранимости. Такие художники часто вносят

высокие ценности в мир искусства, их произведения влекут к себе с неотразимой властью. Надо сказать, что жизнь и деятельность подобного рода творцов вызывают повышенный интерес у исследователей психологии художественного творчества. Справедливо отмечается в научной литературе, что концепции личности часто опираются на данные невропатологии.

Личность Себастьяна Баха несравнима с подобным типом художников. Порой кажется, что его жизнь всегда оставалась внутренне неизменной, не знала ни стремлений, ни приливов, ни отливов. Нет, великий упрямец был борцом и смело может быть отнесен к творцам, преодолевавшим рутину, косность в искусстве. Это была тоже форма своеобразной борьбы с системой взглядов, царивших, пользуясь снова словами Б. Асафьева, на «феодално-бюргерском перекрестке» Германии. Но при этом как художника Баха отличает величайшее нравственное, духовное, психическое здоровье. Его жизненный путь — совсем не эффектный материал для беллетриста, драматурга, киносценариста или поэта. Натуры художников с невротическими проявлениями дают куда более благодарный материал авторам. Бытие мяснина Баха полно досадных служебных неприятностей, что трудно примиряется с величием его как художника. И уход его устремлений в область мистики казался некоторым биографам подходящей и многое объясняющей формой «перевода» его художественных желаний в лоно религиозности.

Однако слишком твердо стоял на земле Себастьян Бах. Признаками личности своей он, пожалуй, мало схож с вождем религиозной реформации Мартином Лютером. Тот, будучи в Вартбурге, бросил чернильницу в черта, «явившегося» к нему, чтобы помешать переводу Библии на немецкий язык. Баху были далеки видения и призраки. И единственный раз в жизни — факт, известный биографам, — не в черта-искусителя, а в органиста церкви св. Фомы господина Гёрнера он запустил сорванным со своей головы париком, когда тот что-то напутал в партии органа во время исполнения кантаты...

Объяснение «феномена Баха» его близостью мистике не достигает цели. Возникают новые направления в психологических науках, которые ведут изучение личности, исходя из осмысления признаков личности здоровой (например, теория американского ученого А. Маслоу).

Отнюдь не все устанавливаемые психологами черты «здоровья личности» относимы к Баху. Его натура, по-видимому, не была лишена некоторых частных отклонений от нормы. Но господствовали признаки, характеризующие цельность здоровой личности. Это очевидно.

Он исходил в своем творчестве и своих действиях из постоянных представлений о неизменном идеале. Он не чувствовал невротической вины или тревоги из-за неспособности изменить мир; он верил в торжество гармонии в мире; строил свое музыкальное мировоззрение прочно, на века. Его череп вмещал воистину безбрежность мелодических форм. Творец Бах подобен Демиургу в искусстве. Он не испытывал неуверенности в творчестве. Он знал степень своего всевластного умения и не таил в себе зависти по отношению к более преуспевающим в жизни композиторам и музыкантам. Он не переставал учиться у каждого, кто мог чему-то научить в музыке, и в юности, и в зрелые годы. Он впитал в себя музыку композиторов стран Европы и не считал, что его престиж подрывают заимствования с радикальной переработкой чужого материала. Баху чужда была агрессивность лидера в искусстве.

Бах ставил перед собой все новые и новые трудные цели и достигал их как художник; при этом процесс создания был ему более дорог и приятен, чем похвалы или успех после исполнения сочинений. Как мало значили для него как художника дворцовые триумфы, мишура почестей! И звание придворного королевского композитора ему нужно было только для обретения возможности создавать «урегулированную музыку». Произведения могли лежать в партитурах и нотах «молчащей музыкой», но они были сотворены. И само сознание творца объективных ценностей в мире человеческой духовной культуры удовлетворяло этого скромного гения, великого упрямого, убежденного в гармоничности своих актов творения.

Личность Баха была наделена признаками универсальности: он был исполнителем и композитором, изобретателем и мастером, сведущим в законах акустики. Конструировал инструменты; досконально знал технику строительства органов.

К признакам цельной натуры художника, достигшей «уровня самоактуализации», относимо необычайное богатство эмоциональной жизни в мире его искусства. Несмотря на строгость форм, в которых творил он му-

зыку, его произведения содержат по-шекспировски необъятные трагические и драматические противопоставления (кантаты, «Страсти», прелюдии и фуги).

Здесь уместно сказать и о признаках цельности личности Баха как семьянина.

Личная жизнь Иоганна Себастьяна не знала переменчивости в любви. Конечно же, куда выигрышнее поступает в жизнеописаниях художников, поэтов, композиторов фабула, изобилующая драмами любви! Бах любил и был любим. Чувство любви и нюансы этого чувства наполняют множество страниц произведений Баха в разных жанрах. Чистота таких мотивов сравнима с красотой их. Свежесть музыкальной интерпретации, непередаваемой на слова, захватывает, пленяет слушателей своей вечной новизной.

Две женщины, Мария Барбара из рода Бахов и Анна Магдалена, урожденная Вильке, вошли в жизнь композитора и артиста спутницами его и хранительницами семейного уклада. Две женщины, две жены, матери его детей. Иоганн Себастьян лишен был тревоги и сомнений в отношениях с любимыми. В любви царили безграничное доверие, взаимная забота.

Филипп Вольфрум заметил в портретах Баха признаки чувственности в очертаниях полных и пухлых губ. Песни, посвященные Анне Магдалене в «Нотной тетради», косвенно дополняют слова наблюдательного Вольфрума. Любовь для Иоганна Себастьяна была наделена здоровой чувственностью, однако без самодовлеющего господства ее, не лишена признаков игры, веселости, естественной простоты. И пусть скорбь, горе часто навещали семью композитора, любовь как постоянное обновление ценности жизни побеждала. Познавалась неотвратимость вечной связи любви, скорби, смерти и нового радостного акта творения жизни. Натура Баха как художника извлекала из опыта любви многое, недоступное заурядной личности или личности надломленной.

Улыбка радости и вздох страдания, мотивы восхищения жизнью, мотивы красоты, любви и смерти едва ли не на равных выступали в творениях композитора. Тема смерти у Баха — неминуемая ипостась тайнства жизни. Художник-мыслитель принимал смерть как закономерность в потоке постоянно обновляющейся жизни. Что-то предвосхищающее моцартовское начало таилось в философии музыки и в глубинах личности Баха. Скорбь и стра-

дания человеческой души он показал полно. Но не восставал против скорби, считая ее неизбежной спутницей жизни. Слова писателя нашей эпохи, исследователя личности и творчества Моцарта, приложимы в этом свете к Баху: «Положительное восприятие всеобщей жизни и преодоление в ней скорби без уничтожения последней»*.

И переживания любви в своем искусстве мыслитель Бах сопрягал с предвестиями смерти. Не допускал он отчаяния в сопоставлении этих вечных спутников. Тема переживания смерти как естественного переживания самой жизни находила в произведениях Баха высокий поэтически-философский смысл.

Не избегает Иоганн Себастьян сатиры, озорной веселости. В выражении чувства юмора он был незлобив, а это тоже один из признаков здоровья, цельности личности. В музыкальных драмах, «Страстях», композитор клеймил низость, предательство, неистовство алчущих крови, зависть и вероломство и одновременно выражал идеальные запросы человеческой души. В сатирических концертных пьесах он шутил непринужденно и «азартно».

Нет, никак не вписывается в обрисовку личности композитора образ «старого парика», так же как далек его жизненный облик от неуравновешенных, порой болезненно неуравновешенных натур многих великих художников. Однако и в пропись психологов, исследующих параметры «здоровой личности», не укладываются некоторые черты характера Баха. Он нес в себе и отклонения от идеальной нормы, которую не без успеха стремятся определить исследователи.

Себастьян Бах был естествен в своем поведении: не принимал лжи, чванства в окружающих его общественных условиях. Здесь он оказывался «чужаком» и вел себя соответствующим образом, идя на конфликты, очень частые, хотя и мелкие. Он нередко устраивал «шум из-за пустяков»; будучи задетым извне, подчас терял способность непредубежденно оценить ситуацию. Великий упрямец терял тогда чувство реального. Однообразные ситуации, складывающиеся в отношениях с педантично мыслившими чиновниками, повторялись в течение всей жизни композитора. И это тоже определяет

* Г. Чичерин. Моцарт. М., «Музыка», 1970, с. 181.

его личность как довольно устойчивую «модель поведения» в возникающих однотипных положениях.

Читатель осведомлен о причинах и следствиях его столкновений в разные периоды жизни с представителями светских и церковных властей. Филипп Шпитта, описывая поведение Баха, отметил, что он «не избегал борьбы». Быть может, даже вызываясь шел на конфликты. Он допускал вспышки в отношениях с отдельными людьми и группами, ограждая свой престиж, хотя враждебность и не была заложена в его натуре. Иногда представляется, что конфликтные ситуации даже были нужны ему. Это уже не признак умозрительно представляемой «здоровой личности». Но подобные отклонения от нормы лишь подтверждают цельность натуры Баха, проявлявшуюся в основных направлениях его жизнедеятельности.

Поступки Баха при конфликтах чаще носят «реактивный» характер. Вспышки раздражения длились долго, но оставались как бы на поверхности его личности. Бах оставался сосредоточенным художником и мыслителем, какой бы силы удар ни наносился ему конфликтной ситуацией. Невротическая личность выходила бы из равновесия, личность Баха выстоявала. И он знал дни отчаяния, и он испытывал крайние лишения. Но парадоксально: эти переживания не сказывались на замысле и выполнении создаваемых Бахом произведений.

Иоганн Себастьян Бах выполнял свою миссию художника с *внеличной ориентацией* творца объективных ценностей. Так сама природа следует своим законам, независимо от потрясений и катаклизмов, которые суть лишь частные случаи нарушения общей гармонии.

В СТОЛИЦАХ У СЫНОВЕЙ. ГОЛЬДБЕРГОВСКИЕ ВАРИАЦИИ

Впервые Иоганн Себастьян почувствовал нездоровье, близость старости в 1741 году. Ухудшалось зрение: он всю жизнь не щадил глаз, работая до позднего часа при свечах; замечал в иное воскресенье усталость, когда в часы службы исполнял «главную музыку» в двух церквях; утомляла и переписка «голосов» новых кантат. Анна Магдалена, занятая домом, реже могла помогать в работе мужу.

Саксония с 1740 года жила в военной тревоге. Молодой король Пруссии Фридрих II в первые же месяцы

властования обнаружил милитаристский характер. Прусские войска вторглись в Силезию; военное столкновение с германо-римской империей Марии-Терезии перешло в длительную войну. Фридрих II в итоге войны закрепил за Пруссией почти всю Силезию. Конфликт только развивался, он захватывал и другие страны. Фридрих-Август, король Польский и курфюрст Саксонский, испытывал затруднительное положение: как курфюрст Саксонии он в союзе с Баварией, Испанией и Францией вскоре выступит против Марии-Терезии, как король Польский Август III он соблюдал нейтралитет. Недолго, впрочем: обеспокоенное успехами Фридриха II, курфюрство Саксонское через некоторое время заключит союз с Марией-Терезией. Возникнет напряженность в отношениях с Пруссией.

Когда тревога коснулась Лейпцига, и семья кантора испытала беспокойство: Филипп Эммануэль служит у короля, с которым у Саксонии весьма сложные отношения.

Иоганн Себастьян скучал по старшим сыновьям. Чувствуя нарастание событий, он поспешил побывать в обеих столицах — и в Берлине, и в Дрездене.

В Пруссию ехал в удобном дилижансе; за свой век Бах видел много плохих дорог, теперь они улучшались. Не торговые связи, скорее военные предосторожности заставляют власти приводить дороги в порядок.

Филипп Эммануэль встретил отца приветливо, артисты придворной капеллы хорошо знали старого Баха, среди них были его ученики, в частности органист и начинающий капельмейстер двадцатилетний Фридрих Агрикола.

В июльские и августовские дни 1741 года Бах оказался в обществе берлинских музыкантов.

Каким он увидел сына после долгой разлуки? Чембалист выглядел дворцовым завсегдатаем. Занятия в двух университетах позволили ему свободно чувствовать себя в любом обществе. Деятельный Эммануэль говорил о своем опыте педагога. Но что-то изменилось в его отношении к музыке. Как бы вскользь он мог бросить похвалу «лучшему хитрецу», дрезденскому Гассе за то, что тот не слишком «начиняет» свои пьесы контрапунктом; сын отмалчивается, когда отец заводит речь о духовных композициях, зато охотно и интересно ведет разговор о клавишной и ансамблевой игре, о французской музыке, принятой у короля.

Возвратившись домой, Иоганн Себастьян быстро собрался в Дрезден. Пришло приглашение от графа Кейзерлинга. Это совпадало с намерением отца повидать Фридемана. Нездоровье ли, другие ли причины побудили Баха взять с собой двоюродного брата Элиаса.

Отправились они в Дрезден уже поздней осенью. Саксонская столица находилась ближе к границам Силезии, и здесь больше чувствовалось беспокойство, вызванное военными действиями.

Музыканты Дрездена, как всегда, встретили лейпцигского композитора с радушием. Что с Мессой? Бах мог сообщить им, что силами учеников Томасшуле он исполнил в Лейпциге «Gloria», как часть Рождественской кантаты (191), прошлой зимой.

Много часов отец и сын Бахи провели в доме Кейзерлинга. Вероятно, в эти дни посол и сделал чтимоу гостю музыкальный заказ. Он попросил Баха написать несколько клавирных пьес для своего домашнего музыканта Готлиба Гольдберга. Этот живший в его доме юноша обучался игре на клавире у Фридемана Баха. Судя по документам, музыкант, во время ли поездок с графом в Лейпциг или нарочно посылаемый туда Кейзерлингом, брал уроки и у кантора. Способный чембалист свободнее владел теперь инструментом, и его покровителю захотелось получить от придворного композитора пьесы для своего услаждения. Бах охотно дал обещание выполнить просьбу графа.

Каким же после встречи с Эммануэлем нашел отец своего старшего сына, Вильгельма Фридемана? Другого склада музыкант, глубже, серьезнее. Прирожденный органист.

Оба старших сына определились в жизни. Оба с университетским образованием, и оба — в столицах. Не того ли и хотел Иоганн Себастьян, познавший участь странствующего музыканта? Оба сына уже подготовленные, зрелые музыканты. Миссия отца-учителя завершена.

Но почему так мало интересуются они младшими братьями и сестрами? И без тепла говорят о доме, об Анне Магдалене?

Мысли о происходящих в сыновьях переменах не оставляли Иоганна Себастьяна и в Лейпциге. Но не изменился ли и облик прихожан церкви св. Фомы за все эти годы? Былые юноши стали отцами, выглядят щеголями, не как их отцы когда-то. И женщины ныне какие-то

франтоваты. Вон поодаль от мужа, разбогатевшего пекаря, чинно сидит на скамье его статная, светловолосая, нарядная жена, ей не до благочестия, сидит как будто в кофейне Циммермана. Бах обзирает прихожан сверху; отказывают глаза, но он по привычным приметам отыскивает знакомые лица.

...Идет 1742 год. Жизнь на перевале. Дорого время. Ненужными стали похвалы завсегдатаев летнего и зимнего кофейных заведений. Утомляют занятия в Collegium musicum, и Бах отказался от руководства студенческим кружком. Школа. Кантаты. Занятия с частными учениками и младшими детьми. Заняты все дни.

Бах сочиняет пьесы, обещанные Кейзерлингу.

Вечером в своей рабочей комнате или в спальне Иоганн Себастьян сидит в халате, без парика. Остриженная голова с седеющими, уже поредевшими волосами. Почему бы ему не посоветоваться с Магдаленой, какую мелодию выбрать для начальной пьесы? Перелистывает нотные тетради и во второй книжке Анны Магдалены находит забытую, вписанную давно ее почерком чудную арию. Несколько грустная сарабанда на мотив песенки «Когда бываешь ты со мной». Молоденькая Лена напевала ее. Семнадцать лет назад. Магдалена и в этот час рядом с ним. Белеют пряди ее волос. Красивые руки познали тяжесть труда и забот матери.

Себастьян напел арию. Хороша. Довольна его выбором и Магдалена.

Что говорил граф? Будто бы он страдает бессонницей и желает, чтобы Гольдберг в соседней комнате играл ему в такие часы приятные мелодии. Не доводилось еще сочинителю выполнять подобные заказы! Это занятие аптекарей — изготавливать снадобья для настраивания ко сну. На лице Баха лукавая улыбка. Он искренне уважает обходительного посла. Но ему хочется в задуманный цикл вплести совсем не наводящие на сон пьесы...

Бах избирает форму: «тема и вариации». Тут окажутся и фугетта, и ариетта, и увертюра, и танцы. Рождается большой цикл виртуозных пьес, создающий, как хотел того Кейзерлинг, состояние «тихого и радостного утешения». Цикл составляют «Ария с тридцатью вариациями для клавира или клавицимбала с двумя мапуалами» (988). Произведению будет уготована большая жизнь. Воодушевляемые этим сочинением, композиторы разных

стран станут создавать фортепьянные циклы по подобию баховского.

Произведение вошло в историю музыки под названием «Гольдберговских вариаций». Воображению представляется маститый музыкант, чье имя связано с созданием этого клавирного шедевра. И в обрисовке Форкеля музыкант русского посла рисуется солидным виртуозом. Форкель писал о Кейзерлинге: «Он мог без конца слушать их (вариации. — С. М.) в продолжение долгого времени, как только наступали бессонные ночи, говорил: «Любезный Гольдберг, сыграй же мне одну из моих вариаций».

Архивные документы вносят поправку в эту трогательную историю. «Любезному Гольдбергу» едва исполнилось тогда пятнадцать лет; при всей талантливости он вряд ли без усердной подготовки мог осилить пьесы виртуозной трудности. Как бы то ни было, русский посол своим заказом обессмертил само имя юноши — чембалиста Иоганна Теофила Гольдберга. Этот ученик отца и сына Бахов стал впоследствии незаурядным музыкантом и руководителем Дрезденской капеллы.

Кейзерлингу столь понравилось произведение, что Бах получил непривычно внушительный гонорар: золотой кубок со ста лудорами! Назвав пьесы композитора «Моиими вариациями», Кейзерлинг, однако, позволил Иоганну Себастьяну издать эти сочинения. Имя Кейзерлинга затерялось в русской истории, но в продолжение многих лет, с первых встреч с Бахом, он принимал дружеское, сердечное участие в судьбе композитора.

В том же, 1742 году «Ария с вариациями», как четвертая, заключительная, часть Упражнений для клавира, вышла в свет в витиевато выписанным титульным листом в издании нюрнбергского типографского мастера Бальтара Шмидта. Автор был наименован полностью: Иоганн Себастьян Бах, короля Польского и курфюрста Саксонского придворный композитор, капельмейстер и директор музыки в Лейпциге.

Прошли века. С каким преданным вниманием слушают вариации посетители нынешних баховских клавирабенов! По бытующей привычке создание «Гольдберговских вариаций» связывается с назначением их от бессонницы Кейзерлингу! Возможно, это была шутка графа, шутка, поддержанная в финале произведения шутником Бахом. Ему и на этот раз захотелось высмеяться, старому шпильману! Что-то давненько не слышал он от

родни о свадебных кводлибетах в семьях Бахов. А в молодости, помнится, он, Себастьян, и в книжку Магдаленхен вписал довольно рискованную песенку... Теперь, при сочинении вариаций, он взял мотивы этой народной песни и, сочетая ее с ведущей мелодией арии, закончил свой цикл маленьким кводлибетом! «Если бы моя мать кормила меня мясом (а не горохом!), я остался бы у тебя дольше...»

Мы как бы видим композитора в домашнем платье, играющим первый раз вариации в своем доме. Слушать собрались все семейные, Элиас и, может быть, кто-нибудь из учеников. Радостью озарилось лицо Магдалены, ее ария с украшениями звучит под руками Себастьяна. И веселая песня, тоже из ее нотной тетради, завершает игру. Не награда ли это их любви? Недавно, в декабре, исполнилось двадцать лет ее брака с Себастьяном. Вот и прозвучал на клавесине новый свадебный кводлибет!

РУБЕЖ

Представился случай еще раз посмеяться Иоганну Себастьяну. Ему предложили сочинить и исполнить непременно веселую кантату по случаю перехода некоего поместья близ Лейпцига во владение нового господина.

Снова Бахом приглашен неизменный Пикандер. Либретто было сочинено складно. Басовую тему для быстроты дела сочинители позаимствовали у богемского музыканта Зеемана. Кантату приготовили и разучили с солистами и музыкантами к сроку, а именно ко дню въезда нового владельца в имение, по случаю чего там и устроен был праздник. Кантату назвали «К нам приехало новое начальство» (212). По тогдашним обычаям подобное представление должно было обязательно содержать юмор для снисходительного осмеяния почтенными гостями наивности простаков-крестьян.

Но Баху захотелось поменять героев ролями. Он предпочел показать живой ум и усмешку, свойственные простонародью. Показать крестьянское «себе на уме».

Время по справедливости оценило это произведение Иоганна Себастьяна.

«...При близком рассмотрении «Крестьянской кантаты», — пишет Янош Хаммершлаг, — можно заметить то, что, по всей вероятности, ускользнуло от внимания тогдашних слушателей-господ, а именно, что Бах повернул

игру наоборот. Простой, крепкий и здоровый гуманизм Баха, весь его образ жизни были далеки от модных утонченностей придворной жизни... Два главных персонажа кантаты, крестьянская девушка (партия сопрано. — С. М.) и парень (партия баса) в своих ариях не только дают понять, что они кое-что смыслят в модной тонкой городской музыке, не только поднимаются на высшую ступень итальянского бельканто, но и иронизируют над его преувеличениями».

Это был последний всплеск веселья в музыке Баха.

1743 и 1744 годы. В нотографических справочниках почти нет произведений Баха, отмеченных этими датами. Именно с этих лет начинается для биографов полоса, которую принято обозначать «Последние годы жизни и творчества». Или, смягчая, называют оставшееся десятилетие его бытия периодом «сосредоточения на внутренней жизни». Да, Бах уходит в себя. Бах замыкается. Бах отгораживает свою духовную жизнь от какого-либо вмешательства извне. Да, зенит бытия пройден, но будем осторожны. Не отчленим от жизни художника последнее десятилетие, как нечто, лишенное подвижности, не имеющее связи с внешним миром.

Бах прекратил руководство студенческой Collegium musicum? Но и раньше он прерывал занятия на долгие годы. К тому же есть сведения, что он иногда выступал со студентами и в последующие годы. Дом Баха посещают ученики. Ректор Эрнести грубо наговаривал на кантора, обвиняя его в денежной корысти: на самом же деле часто Бах давал приватные уроки бесплатно. Что же касается учеников школы св. Фомы, то, хотя ректор и старался попортить авторитет кантора-учителя, бывшие воспитанники школы, если оставались музыкантами, всю жизнь гордились тем, что их учил сам господин Бах. Что ни месяц, директор музыки пишет все новые аттестаты, дает все новые рекомендации своим ученикам. Подпись лейпцигского кантора открывала жизненный путь молодым музыкантам.

По почину состоятельного и довольно образованного бюргера, крупного торговца Земши вскоре в Лейпциге было учреждено общество «Больших концертов». Бах отказался управлять в нем музыкой, хотя его учтиво приглашали. Он отклонил предложение, ибо чувствовал, по мнению одного биографа, «что новое поколение и он взаимно не понимают друг друга».

Лакоично высказался в своей книге Г. Хубов: «Бах искал путей к новому не в отречении от музыкальных традиций прошлого и не в подражании моде дня, а в глубоком познании народного искусства, в критическом усвоении «наследства» музыкальной культуры. И в этом отношении он сделал все, что возможно сделать, — в пределах большой человеческой жизни».

Большая человеческая жизнь! Пусть это будет тривиальное сравнение, но жизнь композитора из крепкого музыкального рода корнями своими уходила в глубь народной почвы, она поистине под стать мощному, крижистому дубу. Не молнии и стихии рока расщепляли могучее древо этой жизни. Сказывалось время. Здоровье духа гения соблаговолило болезням тела вершить свое неотвратимое деяние.

...В школе св. Фомы привыкли к некоторой отчужденности и даже странностям кантора. Но школьников он обучает исправно и за составом хоров следит строго. Кантор охраняет свои права, но не очень уже дорожит ими.

Бах предпочитает отныне писать строгую музыку с признаками учености. В 1744 году он заканчивает второй том «Хорошо темперированного клавира», двадцать четыре прелюдии и фуги во всех тональностях (870—893). Завершен давний замысел молодости. Но этим циклом открывается и серия новых произведений умудренного опытом художника.

Иоганн Себастьян сочиняет и исполняет духовные кантаты и мотеты. Их датировку исследователи устанавливают приблизительно, относя созданные в этот период кантаты к годам между 1735-м и 1744-м. Только некоторые имеют точную дату создания. Обновление изобразительных средств в кантатах все меньше интересует автора. Больше внимания в композициях этих лет он обращает на ведение контрапункта.

Если и раньше, в молодые годы и годы зрелости, как напишет в биографии композитора Форкель, Бах был далек от того, чтобы эксплуатировать свой артистический талант в поисках золота, то теперь он никуда из Лейпцига не выезжает, еще больше привязан к домашнему очагу. Покинул семью патрона благодарный Элиас Бах, двоюродный брат. Не было рядом собеседников — старших сыновей. Близких друзей в Лейпциге Бах так и не обрел. Доброжелательно относясь к людям, он редко

кого допускал в свой духовный мир. Теперь тем более. Небезынтересно отметить, что крестными последнего младенца, Регины Сусанны, были приглашены не коллеги по службе и искусству, а соседи, вероятно по выбору Анны Магдалены две сестры из семейства Бозе, проживавшего в доме близ ТомасшULE, и некий господин Графф, юрист, о котором только и известно, что он почитал музыку и приобретал клавирные упражнения, издаваемые Бахом...

Подростал прилежно музицирующий Христофф Фридрих, и Иоганну Христиану, любимцу родителей, было уже около десяти, и он не терпел приступить к самостоятельной игре.

В начале 1744 года пришла весть из Берлина: женился Эммануель. Избраннице его, Марийхен, незадолго до свадьбы исполнилось девятнадцать лет. Колесо жизни идет своей колеей.

...А на дорогах германских земель загремели колесницы войны. Иоганн Себастьян успел, однако, побывать еще раз в Дрездене. Поводом послужило приглашение для пробы нового органа.

Удовольствие отцу доставил выход в свет шести клавирных сонат Вильгельма Фридемана. Как явствовало из публикаций, желающие имели возможность приобрести это издание у автора в Дрездене, у его отца в Лейпциге или у брата в Берлине.

Осенью начались военные действия между Пруссией и Саксонией. Войска Фридриха вторглись во владения курфюрста Саксонского; вскоре обозначился перевес их сил. События развивались быстро. В тревоге жила столица; Лейпциг же оказался близким к фронту военных действий.

Крестьянство тяготилось безмерными налогами и трудовой повинностью и в мирное время, теперь тяготы увеличились и в Пруссии, и в Саксонии. Война утяжеляла существование ремесленного люда. Бюргерство опасалось не столько за свою жизнь, сколько за свое благосостояние. Сократились торговые сделки. Надежнее запирались лавки. Усиливалась стража у городских ворот. Но обычаи не нарушались. Не нарушался ход жизни в школе и церквях. 20 октября кантор со своим хором на траурной службе исполнил мотет памяти некой Сабинны Натан. Кто это? Богатая вдова, умершая сто тридцать с лишком лет назад; на проценты со своего капи-

тала она завещала ежегодно в одной из «главных церквей» города служить панихиду по себе с исполнением мотета. Эта оплачиваемая обязанность по традиции выполнялась кантором Томаскирхе. Из года в год управлял мотетом Бах, за что, судя по сохранившимся квитанциям, получал два гульдена, а три гульдена делились между певчими и музыкантами школы. Ни междоусобицы, ни войны, ни бедствия не отменяли исполнения сей требы...

Шли молебствия в церквах по случаю военных опасностей.

События развивались неотвратимо. Тревожны сообщения газет. Прусские гусары приближаются, войска противника поджигают селения, обирают население городов. К концу ноября их передовые отряды подошли к предместьям Лейпцига, заграждения у застав смяты. Сохранилась картина: депутаты города в виду лейпцигских стен, коленапреклоненные, передают ключи победителям. 30 ноября подписывается соглашение о капитуляции города.

Пруссаки накладывают контрибуцию: реквизируют запасы продовольствия в богатом торговом Лейпциге. Их передовые части захватывают дороги, ведущие к Дрездену, и 18 декабря сдается войскам Фридриха II саксонская столица.

В эту военную пору невесть каким путем, может быть через прусских же штабных офицеров, до кантора доходит весть от придворного чембалиста, личного аккомпаниатора его величества короля, что жена Эммануеля — Иоганна Мария — благополучно разрешилась от бремени и родила сына, названного Иоганном Адамом, впрочем, вскоре получившего имя Иоганн Август.

Еще один шаг в будущее рода Бахов: стал дедом композитор и кантор. Еще одна грань жизни. Недуги, однако, одолевают Иоганна Себастьяна. Одолевают стареющего человека, но непоколебим дух творца музыки...

В конце декабря, в канун 1745 года, между Саксонией и Пруссией заключается мир. Курфюрст снова получает под свою власть саксонскую землю.

ПОСЛЕДНИЕ ГАСТРОЛИ

Каркало воронье в сумрачном зимнем небе над киркой св. Фомы, над островерхой крышей школы, над оголенными Апельскими садами. Пруссаки покинули город.

У места гусарских биваков на торговой площади шустрые воробьи выклеивали овсяные зерна из затоптанного навоза. Пооткрывали свои лавки купцы. И быть может, в кофейном заведении Циммермана уже готовились к возобновлению развлекательных концертов.

В точно установленные часы Баха встречали на пути из дома в школу, в кирку. Давно он не заходил уже в пивной погребок, чтобы выпить кружку-другую.

Из-под шляпы виднелись пряди парика под цвет седины, походка кантора потеряла приметы быстроты. Он ходил несколько сутулясь. С ним почтительно здоровались горожане, и озорные школьники замедляли шаг, снимая картузы перед кантором.

Иоганн Себастьян не всех узнавал. Он все хуже видел. И замечал, что чаще кружилась голова, когда он обращал лицо вверх, к сводам Томаскирхе.

Баха часто видели теперь с младшими сыновьями — они старались держать себя по-взрослому, Фридрих и Христиан. Одному шел уже пятнадцатый год, другому — двенадцатый. Маленький Христиан, непоседливый, не всегда прилежно разучивал полифонические упражнения, но рос, как говорится, парень с головой. Это ему еще при жизни кантор выделит в наследство два отличных клавесина, что вызовет неудовольствие старших, покинувших отчий дом сыновей; они ведь с некоторой ревностью относятся к вниманию отца, оказываемому детям от второго брака.

Светских кантат, по-видимому, Бах не сочинял, все чаще занимался редактированием старых духовных произведений, перерабатывал и некоторые светские.

В течение 1746 и 1747 годов Иоганн Себастьян не раз покидал Лейпциг. Но Дрезден не видел знаменитого музыканта. Там уже не жил больше Фридеман. После тринадцати лет службы органистом он принял предложение возглавить городскую музыку и занять должность органиста одной из церквей в Галле. Там помнили Баха-отца, знали и талант Фридемана.

В Дрездене умер композитор и славный музыкант Зеленка. Очевидно, не столь близкими стали отношения стареющего Баха с супругами Гассе. Покинул Дрезден и русский посланник Кейзерлинг. После прусско-саксонской войны его перевели на службу при берлинском дворе.

В августе 1746 года Иоганн Себастьян выезжал в го-

род Цшортау испытывать орган. Какой уж по счету за долгую жизнь!

Знаменательным был следующий выезд, спустя месяц, в город Наумбург. Здесь встретились два выдающихся мастера Германии: Иоганн Себастьян Бах и его сверстник, строитель органов Готфрид Зильберман. Поводом для встречи послужило испытание инструмента. Городской совет, как подобало в таких случаях, превратил событие в музыкальный праздник. Гостям оказали радушный прием. Почтенные мастера имели возможность о многом поговорить друг с другом. И конечно, о новых музыкальных инструментах.

Читатель уже осведомлен о страсти Иоганна Себастьяна к изобретательству. Завершив своим искусством большую эпоху творчества на испытанных в веках клавишных инструментах — органе, клавикорде, клавесине, он предвидел неизбежность улучшения их в будущем. Некоторым музыкантам нашей эпохи представляется, что Бах интуитивно писал музыку и для современного рояля.

Род Зильберманов в лице самого известного из них Готфрида Зильбермана довел до совершенства строительную технику клавишных инструментов, в особенности органов. В наше время если музыкант-солист играет на сохранившемся зильбермановском органе, это указывается в концертных афишах и на грампластинках. Само немецкое имя Зильберман звучит почтительно, подобно имени итальянского скрипичного мастера Страдивари.

Когда-то Готфриду, еще молодому ремесленнику, в Гамбурге попала статья об изобретении итальянским изготовителем клавесинов Кристофори «молоточкового пианофорте». Новый механизм извлечения звука возбудил мысль немецкого конструктора. Уже через год построенный им инструмент нового типа был, в частности, представлен на отзыв тоже молодому тогда лейпцигскому Баху. Иоганн Себастьян похвалил общую звучность инструмента, но с присущей ему прямоотой отозвался отрицательно о новинке «из-за слабых дискантов и тяжелого туше».

Зильберман всегда ценил отзывы Баха об органах своей постройки, на этот раз его самолюбие было нанесен удар. Как говорят, он затаил обиду на лейпцигского кантора. Но все же не решился выпускать новый инструмент, а упорно улучшал его конструкцию. Сохранилось

предание, будто Бах после музицирования на пианофорте с улучшенным механизмом бросил кратко: «Этот инструмент мне уже подходит». Похвала быстро разнеслась в музыкальной среде. Зильберман выпускал теперь уже не единичные молоточковые «фортепьяно»; дорогие инструменты стали покупать богатые и знатные меломаны.

Известно, что инструменты — предшественники рояля, да и рояль ранних конструкций — были недружелюбно встречены поборниками клавесинного искусства. Великий Вольтер, защищая клавесин, отзовется о рояле как об «инструменте людей, бьющих посуду». Но Вольфганг Моцарт будет в восторге от нового инструмента и своими концертами для фортепьяно с оркестром окончательно утвердит и этот жанр, и царственное назначение рояля в музыкальном искусстве...

Будем помнить, что при рождении нового инструмента, которому и орган впоследствии отдаст первенство, рядом с конструктором стоял и великий лейпцигский музыкант.

Следующий, 1747 год во всех жизнеописаниях Баха отмечен рассказом о визите его в Берлин и приеме знаменитого музыканта Фридрихом II. Националистический культ Фридриха более полутора столетий господствовал в военно-дворянских кругах Германии, распространяясь на все, что хотя бы косвенно относилось к деятельности этого короля. Поэтому встречу Баха с Фридрихом обращали иногда чуть ли не в кульминацию жизненного пути великого музыканта. Монарх «эпохи просвещенного абсолютизма» рисовался покровителем искусств. Музыкально способный король обожал флейту, создал при дворе капеллу, в которой собрались одаренные артисты. Он был и сочинителем. Рассказы о короле-музыканте содержат быль и выдумки, они драматизировались и приукрашивались. Любовь к музыке Фридриха была якобы столь велика, что даже после одного из неудачных сражений, удрученный, он, дабы показать непоколебимость своего духа, в походной палатке сочинил менуэт...

Документы, однако, скупы. Комментариями нынешних исследователей снят флер покровительственной опеки короля в отношении Баха. Поездка в Берлин лейпцигского музыканта и композитора действительно вошла важным событием в его жизнь. Но не столько потому, что королю угодно было принять капельмейстера, а пото-

му, что отец еще раз увиделся с сыновьями и пробыл с ними несколько дней. Однако в историю жизни композитора это событие вошло все же и как встреча Власти и Искусства.

Фридрих много слышал о мастерстве саксонского музыканта. Возможно, и от музыкантов капеллы, и от русского посла графа Кейзерлинга. В беседах с Эммануэлем король выражал желание довидать и послушать его отца, хотя музыки прославленного музыканта он не знал. Нет свидетельств о том, что Иоганн Себастьян собирался гастролировать у прусского короля. Он даже отмахивался на приглашения Эммануэля приехать в Берлин к королю. Но сын продолжал настаивать. Здоровье ухудшалось, ни Фридеман из Галле, ни Эммануэль из Берлина в Лейпциг не приезжали. Тогда отец и отправился в Потсдам, возможно, где-то в пути встретясь с Фридеманом. Они прибыли к Эммануэлю во второй половине дня 7 мая. Эммануэль едва успел обнять отца и брата, он оделся с большим тщанием и поспешил во дворец: в этот вечер король намерен был музицировать в кругу семьи и приближенных.

Известен рассказ, записанный Форкелем со слов Фридемана: «...Когда король собрался играть на флейте и уже все музыканты были в сборе, вошел офицер с докладом о новоприбывших чужеземцах. С флейтой в руке король просмотривал список приезжих, вдруг повернувшись к музыкантам и сказал с волнением, в голосе: «Господа, приехал старый Бах!» Флейта была немедленно отложена, и послали за «стариком Бахом».

По другой версии, подобострастной, изложенной спустя четыре дня после события местной газетой, королю доложили о прибытии капельмейстера, когда Бах находился в передней дворцовых апартаментов «в ожидании все милостивейшего разрешения исполнить в его (королевскому) присутствии музыку». Как это непохоже на Баха!

Рассказ Фридемана — Форкеля правдоподобнее. Посланец дворца застал лейпцигского гостя отдыхающим с дороги в квартире сына, не дал ему даже времени надеть черный сюртук и повез во дворец. Бах появился перед королем в дорожном платье, очевидно, вместе с Фридеманом, потому что именно Фридеман не без юмора рассказал Форкелю о пространных извинениях отца по поводу его «не соответствующей случаю одежды».

После чего «между артистом и монархом завязался оживленный диалог».

Фридрих владел искусством показывать себя и ум свой в любой ситуации. Деспотически строгий король, на приемах в кабинете дворца он был внимательным дипломатом, сейчас же, вечером, — беспечно влюбленным в музыку любезным хозяином гостиной.

Флейта на этот вечер была «отменена» — необычайный знак внимания к гостю. Король повел Баха по комнатам дворца, в которых стояло несколько зильбермановских «пианофорте». Король полагал, что старый органист и клавесинист еще мало сведущ в новых инструментах, доступных по своей стоимости только именитым покровителям музыки. Фридрих предложил гостю испробовать каждый из них. К его изумлению — но не к изумлению музыкантов капеллы, знавших Баха! — лейпцигский капельмейстер со свободой молодого артиста играл, импровизировал, фантазировал на каждом из инструментов, переходя из комнаты в комнату. Он развивал собственные темы, а потом учтиво попросил короля дать ему свою тему. Король не блеснул музыкальной тонкостью, но напел фразу-две. Иоганн Себастьян сел за инструмент и экспромтом заиграл на эту тему фугу. Фридрих, залюбовавшись собственным созданием, захотел послушать фугу на шесть голосов!.. Гость почтительно дал понять светлейшему хозяину, что не всякая тема пригодна для шестиголосной фуги. Но ждать себя не заставил: наиграл свою тему и тут же, поразив присутствующих музыкантов, «провел ее в шести голосах с таким же великолепием и ученостью, как только что тему короля». Бах не только еще раз показал неувядающее искусство импровизатора, но и утвердил своим авторитетом ценность нового создания Зильбермана, прообраз будущего фортепьяно.

На другой день король отложил не только свою флейту, но, возможно, и утренние приемы. Он пригласил Баха в Гарнизонную церковь Потсдама. В окна вливались потоки лучей майского солнца. Они освещали орган на галерее и... полковые знамена. Это было ново для Баха — видеть воинские реликвии в кирке... Иоганну Себастьяну предстояло показать свое искусство игры и здесь.

Бах сегодня в черном сюртуке с кружевными манжетами, в парадном светлом парике с длинными, даже модными завитками, в белых чулках, в нарядных, но удобных для работы на педали туфлях. Строгим выгля-

дит лицо с глубокими складками. Вряд ли он жаждет выступить сейчас гастролером-артистом. Тем более что Берлин и Потсдам уступают по музыкальным вкусам Гамбургу, Дрездену, даже Галле. Но он принял эту роль. И с блеском, как в былые времена, проводит большой органнй концерт.

Вечером опять выступление — в придворной церкви Сан-Суси, совершенно офранцузенной летней резиденции короля.

Снова успех, похвалы, знаки почтения.

Авторитет ученого музыканта из Лейпцига весьма укрепился в эти дни в королевских кругах. Артисты капеллы по пятам ходили за ним и ловили каждое его высказывание. Баха повезли в Берлин посмотреть новое здание оперы. Сохранилось предание: гость, взобравшись на круговую галерею, с усилием поднял голову и напряженно вглядывался в своды потолка. «Больше уже он не интересовался здесь ничем, заявив, что архитектор произвел на свет настоящее чудо...» — так сообщает современник об этом дне. Бах объяснил, что секрет заключается именно в сводах, протянувшихся по потолку, очень точно доносящих звук от одной крайней точки зала до другой. Знание секретов акустики поразило всех.

Иоганн Себастьян утомился. Успех мало воодушевлял его. Это был знакомый ему успех виртуоза импровизатора.

Король Фридрих оказал внимание придворному музыканту курфюрста Саксонского и королю Польского, почтенному отцу своего аккомпаниатора. «Бах единствен» — эти слова, брошенные им после захватывающей игры гостя, останутся в жизнеописаниях Иоганна Себастьяна; Фридрих восхищен его игрой, но остался безучастен к Баху-композитору. Величие творца национального Искусства и в эту встречу Власть не оценила.

Без подобострастия судил о своем монархе-покровителе Филипп Эммануэль. Он признавал музыкальные способности покровителя. Но в дни свидания с отцом мог высказать ему мнение, которое в афористически краткой форме изложит многими годами позже: «Вы думаете, что король любит музыку, нет, он любит только флейту; но если вы думаете, что он любит флейту, то вы и тут ошибаетесь, — он любит лишь свою флейту».

Отец Бах был рад встрече с семьей Филиппа Эммануэля. Свекор познакомился со снохой: она ждет уже

второго ребенка. Дедушка позабавился с внуком-первенцем. Все-таки ему непривычно видеть маленького Баха не в колыбели детской комнаты своего лейпцигского дома, не на руках Анны Магдалены...

Эммануэль предан музыке, однако его поиски и увлечения идут стороной от коренной дороги отца. Спустя десятилетия будет оттеснено имя Баха-отца; великим Бахом назовут Филиппа Эммануэля... Сам он будет уверять, что хранит исполнительские традиции отца, но, как установят современные нам исследования, окажется, что как раз Эммануэль, отвечая новым эстетическим вкусам, в пору развития «галантного» стиля, возможно, не ведая того, отойдет от исполнительской традиции отца.

Старший, Фридеман, оставил Форкелю сведения о свидании отца с королем. Но ни слова, ни строки нет о беседах отца с ним, Фридеманом.

Органнне композиции, сборник сонат, другие произведения Фридемана были близки по стилю и духу Иоганну Себастьяну. Первенцу Баха было уже далеко за тридцать. Он оставался одиноким. Самый талантливый из сыновей, Вильгельм Фридеман, испытывал дни падения воли. Возможно, и до Лейпцига доходили слухи о нерадивости его к обязанности органниста в Галле. Немногословные отец и старший сын вряд ли затрагивали тревожащие обоих вопросы. Их общим языком оставалась музыка.

Возвратясь в Галле, Фридеман сочинит сонату для клавира и посвятит ее, изящно изложив посвящение по-французски, «сыну королевского музыканта» — своему племяннику, которому как раз в дни пребывания дедушки и дяди в Потсдаме исполнилось полтора года.

В двадцатых числах мая 1747 года Иоганн Себастьян был уже дома, в Лейпциге. Это подтверждается датой выдачи им свидетельства своему недавнему ученику Иоганну Христофу Альтниколю. В аттестате перечисляются музыкальные специальности ученика. Учитель озабочен устройством его на достойное место.

Бах снова в работе. Распахнул окно. Открывается вид на цветущие сады. Сплошной бело-розовый стусок облаков вперемешку с пятнами легкой молодой зелени. Подробности лишь угадываются — зрение заметно ослабло с прошлой весны. Иоганн Себастьян в домашнем сюртуке, в неуклюжих очках, стекла которых тщательно выточены для кантора почитающим его оптиком. Перо уверенно, скорописью заполняет нотоносцы, страница за стра-

ницей. Еще на обратном пути из Берлина он нашел ход для обработки малоинтересной «королевской темы». Он сымпровизировал во дворце трехголосную фугу на нее. Теперь решил написать все-таки на эту тему фугу шестиголосную, как того хотел король.

Бах придает движение неподвижному, гибкую и строгую форму — музыкальному обрубку. Он вкладывает в свое начинание опыт и мудрость контрапунктиста. Дополняет фугу несколькими разновидностями канонов. Сочиняет еще сонату-трио для чембало, скрипки и флейты.

В величественном, хотя несколько холодном контрапунктистическом цикле выступает учтивый гость, мастер-композитор и артист, пожелавший отплатить царственной особе за внимательный прием.

Иоганн Себастьян торопится. Издатель Шюблер ждет рукопись; ноты сразу идут граверу; уже в начале июля первая часть произведения с пространным посвящением, роскошно отпечатанная, отправляется королю. Бах называет свой подарок «Музыкальным приношением». Слово Орфег означает и жертву. «Музыкальная жертва» принесена не в ожидании милостей. На сей раз это лишь вежливая форма ответа на любезный прием. И может быть, благодарность за доброе отношение короля к сыну.

Текстологи отмечают, что, почтительнейше обращаясь к Фридриху II, композитор нашел такие интонации в посвящении, которые позволили ему выступить на равных с державным хозяином.

Вот строка из посвящения: «...я решил сию поистине королевскую тему обработать более совершенно и затем сделать известной миру».

Король снисходительно-равнодушно относится к национальной немецкой музыке. Что же, Бах снисходительно увековечил, украсив его тему в классической форме немецкой музыки — в фуге. Таков итог встречи короля с художником.

Совпал ли с поездкой в Берлин переход Баха к «ученому жанру» фуги или гастроли у короля и довольно сложная, если не сказать, хитроумная работа над «Приношением» снова пробудили в нем давний интерес к ученым жанрам, только именно с весны 1747 года композитор Бах делает поворот в сторону науки о музыке.

Около десяти лет назад ученик Баха, талантливый молодой музыкант и ученый Лоренц Христоф Мицлер, создал в Лейпциге Общество музыкальных наук. Деятель-

ный профессор философии и математики (ему тогда еще не исполнилось и двадцати восьми лет) решил соединить в обществе интересы науки и музыкального искусства. За такое родство он ратовал и в статьях своего журнала «Музыкальная библиотека», ставшего проводником идей общества.

В мицлеровском обществе состояли членами уже многие композиторы Германии. В 1745 году был избран почетным членом Гендель. Лейпцигский кантор отмалчивался на призывы. Мицлер жил в Варшаве, но не переставал приглашать учителя в общество.

В июне 1747 года, по возвращении из Берлина, как раз когда Бах был озабочен выпуском своей «Музыкальной жертвы», он согласился на вступление в ученое общество и был принят четырнадцатым по счету членом. Воодушевления по этому поводу Бах не выказал никакого. Но выполнил все процедуры, положенные для принятия в общество. Представил довольно часто исполняемые и внешне баховских программах органистов «Вариации на рождественскую песнь» (769). Обаятельные лирические пьесы. Они были срочно выгравированы и изданы. Так полагалось в почтенном ученом обществе. Еще по своему почину Бах сочинил так называемый тройной шестиголосный канон, столь замысловато задуманный, что биографы, любители идеалистических интерпретаций баховского творчества, увидели даже в этом каноне чуть ли не мистическое начало. Но, может быть, более пронизательными оказались молодые друзья и почитатели Баха — они знали влечение музыканта к хитроумным затеям!

Для вступления в общество положено было заказывать портрет нового члена. Иоганн Себастьян был изображен художником Э. Г. Хаусманом с благодушно-лукавой улыбкой на приветливом лице и с потной страницей своего мудреного канона в руках! Таким, молодежь, просветленным, хотели ученики увидеть своего наставника.

Этот портрет Хаусмана контрастирует с другим, найденным впоследствии в городе Майнце, кисти неизвестного художника. На нем изображен поистине старый Бах. На обоих портретах видны черты сходства: высокий лоб, дуги густых бровей, характерные две вертикальные складки между ними, двойной подбородок. Общее в портретах очертание лица пожилого человека. Оба портрета без декоративных фонов. Но это две разные духов-

ные ипостаси Баха! На одном портрете — Бах, согбенный под тяжестью лет, скорбный, углубленный в себя, готовый к очередному выпадку со стороны, к любому уклону суеты. Жесткий рисунок лица, сжатые губы. Суровость в выражении глаз.

В портрете Хаусмана Бах — жизнелюбивый семьянин, общительный музыкант, капельмейстер, гордый и на шутливые экспромты, и на сложно-ученые выдумки. Опытный портретист разрешил «загадку Баха» в ключе жизнелюбия.

Он любил семью, отдавал заботы младшим детям. Лизхен уже невеста, она растет веселой и, право, схожа со своей тезкой из «Кофейной кантаты». Спустя год, в июле 1748 года, Бах пошлет письмо в Наумбург, где не так давно испытывал орган, — письмо с аттестацией своего ученика Альтниколя. Вскоре Альтниколь станет органистом в этом городе и женится на Лизхен.

Не забывают старшие сыновья, хотя и неотвратимо обозначаются границы между духовной жизнью отца и каждого из них. Деда порадовала красиво переписанная соната Фридемана, посвященная им своему племяннику. Кто-нибудь из младших, наверное, сыграл ее на клавишине в доме кантора. Судьба пощадила отца Баха: он уже не узнает, что, не всегда радиво относящийся к своим обязанностям музык-директора в Галле, его первенец Вильгельм Фридеман выдаст за свою и исполнит в городе музыку отца. Случится, однако, так, что ее услышит, оказавшись в тот день здесь, заезжий провинциальный кантор и раскроет истину, изобличит сына господина лейпцигского духовного композитора. Пока же у отца в папке хранятся достойные сочинения его талантливого сына-органиста, «галльского Баха».

Пришло радостное письмо из Берлина — сноха Иоганна Мария подарила Эммануелю дочь Филиппину.



* * *

Осталось рассказать о двух с половиной годах жизни Иоганна Себастьяна. О двух с половиной из шестидесяти пяти.

Увидание таланта? Покой старости? Трагедия одиночества непонятого художника? Нет, не увядало мастерство

Баха: оно вошло в избранное им русло совершенных форм. Покая как бездеятельности не знал старый композитор. Бах успевал выполнять должностные обязанности, сочинял музыку, наставлял учеников. Не брало власть над ним и чувство одиночества. Он знал свое место на земле, свой долг в искусстве, и не завершён был ещё последний акт творения.

Великому композитору многое было известно в европейской музыке, но многого он сторонился. Дружески относясь к Адольфу Гассе и достойно ценя его, Бах так и не принял близко к сердцу итальянизированное оперное искусство саксонской столицы. Как и офранцузенное — в столице Пруссии.

Еще в поездках с кётенским князем он не мог не встречаться с чешской музыкой. Но осталось неизвестным, был ли Бах знаком, например, в последнюю пору жизни с крепнувшей мангеймской школой. С 1745 года лучшую в Германии тех лет капеллу в Мангейме возглавлял чешский композитор, скрипач и капельмейстер Ян (Иоганн) Стамиц. Новая школа отличалась любовью к певучим мелодиям, окрашенным чувством, поощряла сопоставление ярких нарастающих, спадов, контрастов в звучаниях. Развивалась форма четырехчастной симфонии. Музыка чешской школы была сродни культуре грядущей эпохи, предвестия которой уже ощущались.

...Телесные недуги вершили свое дело. Дух же сосредоточился на последнем деле жизни. Выбор задачи вызывает удивление. Кому, как не композитору — эрудированному богослову, автору «Страстей», создателю едва ли не энциклопедии духовных кантат, отдать оставшиеся силы жанрам церковной музыки? Так подобало бы его должности, возрасту, правоверным воззрениям. Но он не усложнял уже в этих жанрах своих задач.

Великий упрямец снова обратился к своей ученой форме музыки — к фуге.

После сочинения «Музыкального приношения» Бах создает монументальный цикл «Искусство фуги». В форме фуги Бах, как никто другой из композиторов, *совершенно мыслит*. Так в форме симфонии мыслили величайшие творцы музыки позднейшей эпохи.

Да, и «Музыкальное приношение», и «Искусство фуги» лишены той доли «тепла и человечности, которые

раньше до краев наполняли самые углубленные и философско-обобщенные музыкальные образы» — как справедливо заметила историк В. С. Галацкая.

В «Искусстве фуги» Бах разрабатывал формы красоты или красоту формы. Выступил художник-конструктор, выявляя закономерность, гармонию прекрасного, питаемую математическим расчетом голосоведения, полифонии.

Последнее произведение Баха, изданное уже после кончины композитора, разошлось лишь в количестве тридцати экземпляров. Медные доски с гравировкой вот вскоре были отданы на переплавку. Музыканты и музицирующие любители не нуждались в подобном величественном творении... Не по силам было оценить совершенство произведения и толкователям музыки следующих поколений. Только в XIX веке слава творчества Баха объяла и этот цикл фуг.

Теоретики и композиторы стали пытливно исследовать «ученые» жанры баховского творчества. Но высказывались и слова огорчения по поводу того, что Иоганн Себастьян Бах вынужден был обстоятельствами эпохи, «сухой, жесткой и педантичной» (оценка Рихарда Вагнера), обращаться к контрапункту. Характерна своим тоном защита Баха Н. А. Римским-Корсаковым в книге «Летопись моей музыкальной жизни»: «Контрапункт был поэтическим языком гениального композитора, укорять его за контрапункт было бы так же неосновательно, как укорять поэта за стих и рифму, которыми он якобы себя стесняет, вместо того чтобы употреблять свободную и непринужденную прозу».

Пройдет еще полвека, многие видные композиторы мира возвратятся к форме фуги; будут созданы циклы фуг, при этом старая форма интерпретируется в духе современного музыкального мышления.

Не подобное ли обновленное влечение к математической первооснове полифонии предвидел С. И. Танеев, крупнейший исследователь, знаток и ценитель контрапунктического письма? Своему классическому труду о «контрапункте старого письма» Танеев предпослал в качестве эпиграфа слова Леонардо да Винчи (из первого параграфа первой части «Книги о живописи»): «Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения».

Выверенные умом и фантазией Иоганна Себастьяна

Баха конструкции, как духовные мосты, перебрасываемые через клубящиеся страстями два века истории европейской культуры, поразительно сблизили сознание немалого числа любителей музыки — наших современников с полифоническим музыкальным мышлением прошлого.

В цикле «Искусство фуги» (1080) четырнадцать фуг и четыре канона на одну тему.

Фуги этого вариационного цикла названы Бахом контрапунктами. Заключает произведение неоконченная тройная fuga на тему В — А — С — Н. Еще живя в Веймаре, Себастьян обратил внимание друзей на то, что слагаемое из тонов s-bemoll, la, do, si составляет начертание b — a — c — h. Некоторые композиторы последующих веков сочиняли контрапунктические произведения на эту тему, В — А — С — Н, в знак почитания великого имени.

Иоганн Себастьян записал свой цикл без указания инструмента, и ныне фуги исполняются на клавишине, рояле, на органе или ансамблем струнных инструментов. Исполнители пользуются некоторой свободой в выборе порядка следования контрапунктов, по-своему раскрывают логику произведения, как бы выделяя группы фуг по признакам — интонационным и ритмическим, при этом акцентируется внимание на наиболее значительных фугах этих групп.

В сравнении с «Искусством фуги» даже пьесы «Хорошо темперированного клавира», даже «Инвенции» кажутся насыщенными жизненным содержанием. Контрапункты последнего баховского цикла — торжество чисто музыкальной идеи в ее совершенном воплощении. Воспользуемся образом немецкого композитора нашего века Пауля Хиндемита, который сказал, что деятельность Баха здесь «независима от всего окружающего, как солнце от жизни, которую оно одаривает своими лучами».

Про художника, заканчивающего свой жизненный путь, принято с грустью говорить: если бы у него было еще время, сколько бы он создал! Приложима ли такая фраза к Баху? Он дал миру столько, сколько хватило бы на жизнь не одного гения. Создано целое музыкальное мироздание. И последний акт творения отдан упорению и идеальной отделке первоопоры, начала начал созданного мира — контрапункту.

Прикасались ли руки Иоганна Себастьяна к клавишине ради исполнения фуг этого цикла? Пробовал ли уметь свое кто-нибудь из учеников старого кантора? Может

быть, Иоганн Христоф Альтниколь, кантор города Наумбурга? Как жених Лизхен, он часто приезжал в Лейпциг; или юноша Готфрид Мюттель, молодой органист из Шверина, преданный своему учителю? Он не оставлял Иоганна Себастьяна в дни болезни, даже жил в это время в доме кантора. Впоследствии, с середины 50-х годов до конца 80-х XVIII века, Мюттель будет служить органистом в Риге.

Баха посещали и другие приезжие канторы и органисты. Он приободрялся, радушно встречал гостей. На прощанье иной раз дарил канон-шараду. По возвращении домой гость часами просиживал над разгадыванием замысловатого подарка. Сохранился один такой канон, написанный некоему господину Шмидту.

Музыканты посвящали достопочтенному кантору и собственные опусы. Такова, например, тетрадь клавирных произведений Георга Андреаса Зорге. Член ученого мюллеровского общества, придворный и городской органист из Лобенштейна посвятил свои пьесы «князю всех клавирных и органных исполнителей», как почтительно назвал он Баха на титульном листе тетради. И в посвящении написал: «великая музыкальная добродетель, которой обладает Ваше высочорodie, украшается еще величайшей добродетелью — приветливостью и нелицемерной любовью к ближнему».

Ныне опубликованные, с тщанием собранные в разных архивах и редких изданиях документы ослабляют распространенное суждение о том, что в последние годы жизни Баха рвались «слабые нити», связывающие его с миром. Имя Баха в 40-х и 50-х годах XVIII века передавалось из уст в уста знатоками музыки, часто упоминалось в тогдашних газетах, сборниках и ученых трудах, в дневниках и письмах современников. Слава его имени пересекла границу Германии. И сам Джамбаттиста Мартини, знаменитый в целой Европе, а не только в Италии падре Мартини, теоретик и историк музыки, собиратель нотных рукописей, музыкант, композитор, педагог, основательно знакомится с некоторыми сочинениями Баха еще при жизни лейпцигского кантора. В письме из Болоньи к капельмейстеру Паули он относит Баха к «первым органистам мира». Падре Мартини считает даже ненужным подтверждать это и отзывается о Бахе определенно: «он весьма известный и вызывающий восхищение не только в Германии, но и во всей нашей Италии».

Не станем преувеличивать прижизненной известности Баха за рубежами Германии, но не будем и преуменьшать его известности как музыканта на родине. Иоганн Себастьян спокойно, с равнодушием относился к молчанию. И не торопил славу.

Бах и в старости был незлобив. Его и теперь не покидала добродушная шутка. Подтверждают это сохранившиеся письма Иоганна Себастьяна к двоюродному брату Иоганну Элиасу. Тот жил теперь в Швейнфурте, состоял в должности кантора и инспектора местной гимназии. Осенью 1748 года Иоганн Себастьян отправил Элиасу два письма. Еще ровный и крепкий почерк. 6 октября он пишет:

«Высокоблагородный многоуважаемый господин кузен.

За недостатком времени я постараюсь вкратце многое сказать, сердечно призывая к ожидаемой к благословенному сбору винограда свадьбе божью милость и помощь. Просимого экземпляра прусской фуги в данный момент прислать не могу, поскольку издание как раз сегодня исчерпано; было напечатано только 100 экземпляров, из коих большинство роздано добрым друзьям бесплатно. Однако в ближайшее время, до новогодней ярмарки, я думаю заказать еще некоторое число экземпляров; если г. кузен расположен еще будет получить один экземпляр, прошу при случае уведомить меня об этом, но также и прислать 1 талер, тогда требуемое будет исполнено. В заключение еще раз шлю лучшие приветы от нас всех».

Представим Иоганна Себастьяна пишущим вечером это письмо. Щипцами надрезал обгорелые фитили свечей и дописал последние строки. Ставит подпись: «И. С. Бах». Тушит одну свечу, с другой в руке идет в спальню, по пути взглянул в окно — на дворе дождь, осенняя непогода. Магдалена спит. Из-под чепца спустилась на подушку седая прядь волос. Как же это он забыл сказать Элиасу о новости в семье? Себастьян осторожно, держась за стулья и косяк двери, возвращается в кабинет. Обмакивает в чернильницу перо и пишет на полях:

«P. S. Мой сын в Берлине имеет уже двух наследников мужского пола; первый родился в то время, когда мы, к сожалению, имели прусское вторжение, второму же едва 14 дней».

Еще один наследник по мужской линии! Внука не упомянула: старая привычка музыкантского рода. Что касается недавно родившегося внука, то деда порадовало

дополнительное сообщение: крестным стал граф Кейзерлинг. Благожелатель Баха по-прежнему поддерживает дружескую связь с его семьей. Может быть, не без совета Кейзерлинга поворожденного и назвали в честь деда — Иоганном Себастьяном?

В начале ноября Бах снова пишет двоюродному брату, в ответ на очередное письмо от него. Видно, он в хорошем настроении духа. Перо идет легко.

«Высокоблагородный многоуважаемый господин кузен.

О том, что вы вместе с женой и близкими пребываете в добром здравии, убедило меня ваше, вчера только что полученное письмо и присланный мне бочонок прекрасного молодого вина, за что я приношу большую благодарность. Приходится, однако, очень сожалеть, что бочонок получил или в пути, или еще каким образом повреждение, ибо после обычного в нашем городе досмотра оказался почти на одну треть пустым и, по заявлению досмотрщика, содержал не более шести кружек; очень жаль, что хоть одна капелька такого благородного дара божия проливается. Сердечно благодарю за полученное от вас благодеяние; я должен, однако, в настоящее время признать невозможность для меня на деле дать реванш. Однако, что отложено, то не отброшено, я надеюсь, что мне представится оказия мой долг выплатить. Приходится сожалеть, что дальность расстояния между нашими двумя городами не позволяет нам лично навещать друг друга, ибо я позволил бы себе пригласить вас, уважаемый г. кузен, к бракосочетанию моей дочери Лизхен с новым органистом в Наумбурге, г. Альтниколем, какое должно состояться в январе 1749 года. Но так как упомянутое уже дальнейшее расстояние, а также неудобное время года навряд ли позволят г. кузену лично прибыть к нам, то я позволю себе заочно послать вам христианское пожелание. Остаюсь к Вашим услугам, передаю наилучшие пожелания от всех нас».

Что еще сообщить? Бородкой пера он проводит по бровям и переносице раз-другой, посыпает лист песком, стряхивает песок на глиняную тарелочку.

Складка между бровями смягчается, лицо кантора светлеет, на губах появляется лукаво-добродушная улыбка, как есть на портрете Хаусмана в мицлеровском обществе! Иоганн Себастьян снова берет письмо и на следующей странице с усмешкой, но в деловитом тоне приписывает:

«Несмотря на то, что г. кузен объявляет себя готовым и впредь доставлять мне подобный ликер, я тем не менее ввиду чрезмерных расходов от сего вынужден отказаться, ибо фракт составляет 16 грошей, доставка 2 г., досмотрщик 2 гр., местный акциз 5 гр. 3 пф., генеральный акциз 3 гр.; таким образом, каждая кружка мне обойдется в 5 грошей, что для подарка окажется слишком дорогим».

Но, может быть, на сей раз, господин кантор, молодое вино стоило такой цены? В конце декабря в Наумбурге состоялась помолвка молодых, а 20 января 1749 года в Томаскирхе Элизабет Юлиана Фредерика Бах и Иоганн Христоф Альтниколь были повенчаны. Еще до свадьбы, наверно, распили присланный дядей «ликер»!

Весной, спустя месяца три после свадьбы, здоровье Иоганна Себастьяна резко ухудшилось. Он прервал должностные занятия. Зачастили врачи. Примолкла музыка, хотя она и не могла вовсе умолкнуть в многодетном доме композитора и кантора.

Весть о болезни Баха разнеслась по городу. Но с быстротой примечательнейшей она дошла до дрезденского двора. Суперинтендант ли Дейлинг, другой ли какой чиновник услужливо сообщил в столицу о безнадежном состоянии старого кантора. Не теряя дня, сам министр-президент граф Брюль, тот самый, что в 1736 году подписал рескрипт короля о присвоении Баху придворного звания, в письме, датированном 2 июня, называет претендентом на место кантора церкви св. Фомы директора собственной капеллы Готлиба Харрера. Через шесть же дней, а именно 8 июня, по распоряжению его превосходительства первого министра объявленный кандидат уже проходит испытание на должность кантора; исполняется его церковная кантата.

Вот он слово в слово, поразительный по чиновничьему цинизму документ, сохранившийся в городском архиве Лейпцига:

«8 июня 1749 года по распоряжению муниципалитета нашего города, большинство членов которого лично явилось в большой музыкальный концертный зал «Трех лебедей», директор капеллы его превосходительства тайного советника и премьер-министра графа фон Брюля господин Готлиб Харрер весьма успешно играл на пробу с той целью, чтобы получить должность кантора в церкви св. Фомы, если капельмейстер и кантор господин Себастьян Бах скончается».

А что говорят городские врачи? Они надеются на выздоровление господина кантора... Бургомистр Маскау и суперинтендант Дейлинг смущены. Услужливо уведомляя канцелярию первого министра о решении, принятом в пользу его ставленника, они вынуждены добавить, что, пока кантор Бах жив, его должность не может быть замещена.

Вряд ли известие о пробном концерте Харрера родные смогли скрыть от удрученного Баха. Привык, однако, старый музыкант к выходкам власть имущих.

Постепенно к Баху вернулись силы, только зрение немудуемо слабело. Нужно завершить цикл фуг в поучение преданным искусству музыкантам. А младшие сыновья? Четырнадцатилетнего Христиана отец может считать законченным артистом. Ему легко дается и композиция. Спустя несколько лет после смерти отца он, Христиан, первым из рода Бахов, уедет в Италию, прославится там как автор приятных опер в чисто итальянском стиле, примет католичество, потом переедет в Лондон и станет известнейшим и моднейшим композитором-музыкантом в Англии. Совсем юный Вольфганг Моцарт будет недолгое время брать у него уроки... По отношению же к наследию отца «лондонский Бах» проявит больше, чем кто-либо из его братьев, равнодушия, даже непочтительности. Пока же любимец отца получил в дар от него два лучших клавира; Христиан радуется своей игрой и живостью права.

Иоганн Себастьян озабочен устройством семнадцатилетнего Фридриха. Прослышав, что молодой граф фон Липпе, владетель Бюккебурга, нуждается в придворном чембалисте, Бах в конце года обратится к нему с прошением о сыне. Но уже не повинуются ему глаза и рука. Послание неизвестно чьим почерком написано под диктовку Иоганна Себастьяна. Двадцатилетний граф согласен взять на службу сына знаменитого виртуоза. И спустя несколько месяцев Фридрих уже окажется у графа Липпе. Тихий, терпеливый, самый скромный из сыновей лейпцигского кантора, Фридрих войдет в историю немецкой музыки как «Бюккебургский Бах». Он прослужит в этом городе много десятилетий. Однако только в наше время будет по достоинству оценен незаурядный композиторский дар Иоганна Христофа Фридриха Баха.

Иоганн Себастьян работает. Немного, когда отпускает болезнь головы. Он дорожит тогда каждым часом светлого времени дня. Осенью ли, зимой ли. Пишет фуги заду-

манного цикла и делает хоральные обработки, которые могут быть уподоблены теперь в жизни большого композитора лирическим высказываниям поэта.

В доме живет Альтниколь. На страницах нот потерявший твердость почерк Баха сменяется молодым почерком зятя. Потом снова появляется след руки автора. В тетради, которую спустя полтора года держал перед собой Альберт Швейцер, он с волнением заметил, как высыхающие чернила, очевидно, разбавляемые водой, становятся жиже, едва прочитываются ноты...

Рано «покончили» с кантором господа советники муниципалитета. Как раз в это время дошла до него весть о новом наговоре на музыкальное искусство. Знакомая история! Давно ли Эрнести боролся с музыкой в школе Фомы. Теперь подобное приключилось во Фрейберге. Тамашний ректор Биедерман ополчился на молодого кантора Долеса — это был один из способнейших учеников Баха. За что же? Тот показал себя не только отличным музыкантом и капельмейстером, но увлеченным и увлекающим педагогом. В своей актовой речи ректор заявил, что музыка оказывает дурное влияние на юношество и это может привести к распушенности нравов. Как подобает ученому филистеру, Биедерман ссылается на историю. Приводит примеры древних христианских общин, не допуская музыки в молитвенные места. Ректор оживляет мрачные тени Калигулы и Нерона, у которых жестокость уживалась с пристрастием к музыке... Все эти доводы так знакомы Баху еще с мюльхаузенских годов жизни.

С отповедью «мрачному мизантропу» славно выступил гамбуржец Маттесон. Считает не вправе оставить беззащитным своего недавнего ученика и наш кантор. Член ученого музыкального общества, он обращается к коллеге по обществу Готлибу Шрётеру в город Нордхаузен. И тот по просьбе почтенного сотоварища выступает с брошюрой, в которой резко критикует Биедермана. Кантору нравится брошюра, он доволен. Но, не очень контролируя свои выражения, он сам вступает в спор.

Полемика между Биедерманом и его противником продолжится в будущем, 1750 году, она не замолкнет и после кончины Баха; имя его будет в досталь склоняться участниками спора, как хулителями, так и защитниками музыкального воспитания.

Фрейбургскому музыканту Долесу впоследствии дове-

дется занять место кантора церкви св. Фомы. Именно он, Долес, познакомит в будущем Вольфганга Моцарта с мотетамы своего учителя, и эти мотеты вызовут восторг у Моцарта...

В конце же 1749 года, желая завершить полемику с Биедерманом, Бах еще раз тряхнул стариной. На скорую руку ученики его ставят и исполняют в Лейпциге давно им сочиненную светскую кантату «Спор между Фебом и Паном» (201). Она исполнялась в свое время в Музыкальной коллегии. Теперь кантата бьет в цель. Бах обновляет текст, вводит такое имя героя сатиры, что слушатели без труда угадывают, в чей лагерь метит свои стрелы старый кантор. Они узнают двух ректоров: фрейбургского Биедермана и лейпцигского Эрнести. Великий упрямец дал свой последний бой.

Осенью, как раз в разгар полемики, у Лизкен и Христофа Альтниколя в Наумбурге родился мальчик, родители, как и Эммануель в Берлине, нарекли его именем деда. Но радость была недолгой. Всего лишь несколько дней прожил малютка Иоганн Себастьян. После погребения младенца молодая чета приехала в дом отца. Теперь Альтниколь будет лишь по служебным обязанностям отлучаться в Наумбург.

Тестю в новом, 1750 году снова стало хуже. Усилились головокружения и боли в голове. Катаракта застилает оба глаза.

В городе объявился знаменитый английский врач-скулист Тейлор. Ему показали больного кантора. По мнению врача, предотвратить полную слепоту могла только операция, и Иоганн Себастьян решается на нее. Для тех времен это была трудная и рискованная операция. В конце марта врач Тейлор произвел ее. Через неделю, между 5 и 7 апреля, кантора Томаскирхе оперируют еще раз. Неудачно.

С этих дней Иоганн Себастьян живет в комнате с затворенными окнами, редко покидая постель.

Дух творца, однако, сопротивляется сумеркам жизни. Баху надо закончить цикл контрапунктов «Искусства фуги». Больной, преодолевая слабость, он диктует музыку Альтниколю. Как справедливо отметят исследователи, в музыке фуг не ощущается ни страдания, ни суеты, ни преходящих настроений. Просветленная музыка, свидетельствующая о гармонии мира.

Бах диктует также три хорала, завершающих давно

задуманный цикл (651—668). Одновременно диктует короткие деловые письма.

Сочиняет Иоганн Себастьян лежа или в кресле. Он слышит не только хоральные голоса, но и звуки, заполняющие этажи квартиры: смех маленькой Каролины, чьи-то клавирные упражнения, звон посуды в кухне, плеск воды, которую выливает из ведра в чай служитель школы; о чем-то увлеченно спорит в своей комнате Христоф в приятелем.

В один из дней июля Иоганн Себастьян позвал зятя. Альтниколь по привычке взял перо. Тесть нота за нотой заново продиктовал хоральную обработку, по счету восемнадцатую, с ведущей мелодией сопрано на тему «Wenn wir in höchsten Noten sein» («Когда мы в тяжелой беде»). Продиктовал неторопливо; отпускал зятя от себя, потом опять призывал. Альтниколь записал последнюю фразу. Бах в раздумье, с закрытыми глазами; положил слабую руку на руку зятя, удерживая его. Велит зачеркнуть название хоральной обработки и озаглавить ее по-иному: «Vor deinen Thron tret'ich» («Перед тронном твоим предстаю»).

Завершается наполненная трудом и откровениями жизнь. Остается немного: расстаться с миром.

За десять дней до кончины, как свидетельствовали близкие, больной неожиданно прозрел. Проснувшись июльским утром, он открыл глаза, пораженный: он видит свет! Иоганн Себастьян кликнул родных. Он просит отдернуть оконные занавеси. На его лице не то просветление, не то испуг. Привстает с постели и обращает лицо в сторону окна, за которым пылают на солнце летние краски. Его губы трогает младенческая улыбка, а Анна Магдалена с тревогой и надеждой следит за своим Себастьяном.

Широко открыты глаза под приподнятыми бровями с сединой. Они стали такими большими, округлились, будто жадно впитывают свет, но остаются неподвижными. Видят ли они что, обращенные в окно, к голубеющему небу? Альтниколь с Мюттелем поддерживают взволнованного, вздрагивающего учителя. Иоганн Себастьян делает назад несколько шагов и тихо опускается на кровать. Удивление, растерянность в блуждающей улыбке на бледном лице. Веки смыкаются, потом поднимаются снова: Бах что-то видит?

Вместе с Анной Магдаленой («Твои прекрасные руки

закроют мои верные глаза...»), с дочерьми, с учениками, зятем, сыном и Мюттелем побудем же, читатель, и мы в комнате кантора в эти тревожные минуты зыбкого просветления...

Спустя несколько часов большого постиг удар. Его лихорадило, поднимался жар. Послали за врачами. Несколько дней он провел в забытии. Городские лекари как могли утишили страдания больного.

Как оповестил впоследствии некролог, написанный сыном Эммануэлем и учениками композитора, «28 июля 1750 года в 9¼ часов вечера Иоганн Себастьян Бах на шестьдесят шестом году кротко и спокойно почил».

И без официального уведомления городских и церковных властей по Лейпцигу быстро разнеслась скорбная весть — кантора знали в городе все, от подростков до старцев. Первое публичное сообщение гласило: «28 июля, в 8 часов пополудни, мир живых покинул господин Иоганн Себастьян Бах». Автор заметки привел далее титулы усопшего директора музыки, кантора школы св. Фомы, добавив:

«Неудачная операция глаз похитила у нас этого достойного мужа Мира, который своим необыкновенным искусством в музыке заслужил бессмертную славу и который оставил после себя сыновей, также приобретших известность в музыкальной деятельности».

В хлопотах о похоронах прошли следующие дни. Мастерская гробовщика Мюллера доставила дубовый гроб. Заказан был катафалк, предусмотрены подробности ритуала погребения по стародавним обычаям Томашуле.

Отпевание и погребение состоялось в пятницу, 31 июля.

Неизвестно, изволили, нет ли, почтить своим присутствием этот прощальный ритуал высокие представители городского и церковного управлений. Из документов явствует, что на день похорон объявлен был крестный ход, поэтому отпевание назначили на ранний час летнего дня. Впрочем, сам покойный кантор был строг к порядкам, и он приказал бы поступить так же. Мальчишки-ученики со своими префектами составили полный школьный хор для проводов учителя. Они отдали свой долг наставнику и после погребения отправились к исполнению певческих обязанностей в час крестного хода.

Похоронили Иоганна Себастьяна на кладбище св. Иоанна у церковной стены.

Смерть музыканта, капельмейстера и кантора нашла отклик в немецких городах.

«О потере этого неслыханно талантливого и славного человека глубоко скорбит каждый истинный знаток музыки», — писала берлинская газета 6 августа в своем извлении о его кончине.

В течение 1750 года и следующих лет имя Баха, отзвук об игре его и отзвуки его игры будут встречаться на страницах журналов, в статьях критиков и в ученых трудах. Со временем будут прочитаны и прокомментированы упоминания о нем и его искусстве в частных письмах современников. Собранные вместе в нынешних академических изданиях статьи, краткие заметки, упоминания о личности и искусстве лейпцигского кантора и капельмейстера производят внушительное впечатление.

Памяти Себастьяна Баха посвящают стихотворные строфы Мицлеровское общество и молодой брауншвейгский поэт Цахариз, а спустя полгода после кончины композитора — знаменитый Телеман. Более счастливый по легкости своего музыкального пути, Телеман никогда не становился поперек дороги Баха. Они не были соперниками, эти художники разного духовного склада. Время возвысило творчество Баха, но не бросило тени на взаимоотношения двух композиторов. И вот теперь Телеман пишет сонет памяти Баха.

...Отдали последний долг лейпцигские доброжелатели Иоганна Себастьяна. А магистрат и консистория? Состоялся еще один акт чиновничьего произвола, когда уже опустили в могилу тело старого кантора.

Нет, на сей раз кандидатура Харрера оказалась не единственной. Посмели поспорить с протее графа известные музыканты. Кто же это? Первым в списке соискателей назван «сын покойного, господин Бах в Берлине». Составители протокола не сочли даже нужным упомянуть имя Карла Филиппа Эммануэля и его звание; между тем он знаком им хорошо, потому что служил чембалистом в самой церкви св. Фомы.

Назван Гёрнер, известный Лейпцигу музыкант, органист этой же церкви. Еще назван талантливый кантор Граун из Мерзенбурга, наконец, уже заслуживший немало похвал любимейший ученик покойного Иоганн Людвиг Кребс. Можно представить, какой это был бы блистательный многочасовой концерт соискателей на должность славного Себастьяна Баха! Но в протоколах выде-

лено одно имя: руководителя капеллы его превосходительства премьер-министра графа Брюля.

Бургомистр Штиглиц рекомендует к избранию Харрера. Все присоединяются к предложению. Между Nos и Ille на сей раз противоречий нет.

На следующий день составляется окончательный протокол. Суперинтендант Заломон Дейлинг подтверждает решение. Подписывает последний акт, еще связывающий жизнь церкви и школы св. Фомы с памятью Себастьяна Баха. Приведем примечательнейшие слова одного из советников, угодившие в строки протокола. Не желавшие и не способные видеть что-либо выходящее за пределы их повседневных интересов, власть имущие патроны юношества по-своему лаконично охарактеризовали покойного кантора: «...Господин Бах, без сомнения, был большим музыкантом, но не учителем». Гениальный творец музыки и гениальный педагог так и остался до последних своих дней недоступным пониманию бедных мыслью коллег и начальников.

Расстался с миром подвижник духа, познавший и тяготы странствий, и утеснения чести, и празднества вдохновенного артистического дара. Художник, не плененный прелестью преходящих успехов, Бах незыблемо верил в призвание своей музыки служить Истине прекрасного, Истине добра ради людей.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Закат, но не тьма. Свет баховского гения не погасал в сознании мыслящих музыкантов, а по прошествии десятилетий вспыхнул новым восходом славы Баха в мире искусства.

Еще раз обратимся к Альберту Швейцеру, к словам книги его об Иоганне Себастьяне: «Гении начинают поучать тогда, когда глаза их давно закрыты и когда вместо них говорят их творения. Бах, не уставая, твердил своим ученикам, что учиться надо на произведениях великих мастеров, он и не подозревал, что сам станет учителем только для будущих поколений». И сам он учился у мастеров — музыкантов германских земель и у композиторов других стран Европы.

Да не заслонит величие Баха творчества его одареннейших современников, немало из них тоже стали учителями музыкантов будущего. Это создатель скрипичных концертов и концерто грассо итальянец Антонио Вивальди, глава неаполитанской оперной школы Алессандро Скарлатти, мастер клавесинной игры Доменико Скарлатти; итальянское бельканто выказало свое превосходство в вокальном искусстве. Проявилось влияние на развитие европейской музыки произведений в галантном стиле француза Жана Филиппа Рамо, клавесинных сочинений Франсуа Куперена. Оперы Генделя постигла участь ораторий и кантат Баха, их было преданы забвению, но творчество великого, в равной мере немецкого и английского композитора, со временем озарило труды музыкантов новых поколений.

Бах, быть может, отстранял от себя и от своего цельного музыкального мироздания некоторые интересные веяния современного ему искусства. При нем зарождался жанр симфонии, обращенный в будущее музыки, например, в Италии и Чехии. Крепли на древе европейской музыки ветви польского творчества. Но кантор Томаскирхе вряд ли живо интересовался музыкой славянских стран. Ему, очевидно, вовсе неизвестно было певческое

искусство Украины и России. А русская музыка переживала в те времена решительный перелом. В течение веков в певческом церковном искусстве господствовало одногласие со своеобразной «подголосочной полифонией», достаточно указать на весьма развитый и музыкально содержательный, так называемый знаменный распев. Но уже в XVII веке, а в XVIII все увереннее, в России распространяется многогласие, «партесное» пение. Не только духовное, но и светское.

Как напоследок не сообщить читателю русской книги, посвященной Баху, о примечательном совпадении таких эпизодов. Якоб Бах, брат Себастьяна, которому, как помнит читатель, в своем шутовском «Каприччио» арнштадтский музыкант, не ведая того, предрек печальную судьбу: гобоист шведской гвардии едва спасся с королем Карлом XII после поражения шведов под Полтавой. Между тем в честь полтавской победы московский государев певчий, дяк Василий Титов, мастер «партесного» пения, сочинил двенадцатиголосный концерт для хора. Этот старорусский концерт исполняется ныне теми же капеллами, что исполняют и кантаты Баха...

Велико искушение, испытываемое авторами жизнеописаний Баха: включать в книги и сообщения о судьбе его музыки, музыки его сыновей, о влиянии баховского творчества на композиторов различных течений XIX и XX веков. Эти главы тогда могут стать обширнее собственно биографического повествования — безгранична тема: БАХ. Наши очерки редко выходят за пределы жизненного пути композитора. Лишь иногда, как бы заглядывая вперед, автор уведомлял читателя о судьбе сыновей, некоторых учеников кантора и о судьбе репутаций отдельных его произведений.

Несколько дополнительных сведений.

В 1850-х годах, в связи со столетием со дня смерти Иоганна Себастьяна, было образовано Баховское общество в Германии, осуществившее очень значительное дело: издание полного собрания его сочинений. Последний, сорок шестой том вышел в свет в 1899 году.

Новый подъем баховедения относится к нашему времени, изучение жизни и наследия Баха ведется во многих странах. 1950 год в ГДР был ознаменован созданием в Лейпциге Баховского архива. Изданы и издаются Бах-архивом основательные труды и публикации ценнейших документов.

Творчество Баха как вечно живое духовное богатство вошло в культуру мира социализма.

...В июльский вечер 1750 года скончался великий композитор и артист. О судьбе его сыновей известно. Что же стало с другими детьми кантора?

Из дочерей одна Лизхен познала радость семейной жизни, но спустя девять лет муж ее, Альтниколь, скончается; Елизабет доживет до 55 лет. Остальных дочерей кантора судьба оставит одинокими. Катарина Доротея умрет в Лейпциге шестидесятилетней в 1774 году, Иоганна Каролина в Лейпциге же в 1781 году, сорокачетырехлетней.

Одна Регина Сузанна из детей Баха встретила XIX век. Известный в ту пору музыкальный деятель, ценитель эстетики Баха, Фридрих Рохлиц объявил в 1800 году сбор средств для помощи бедствующей пятидесятилетней дочери лейпцигского кантора и музыкального директора. Среди первых отозвался на этот призыв молодой Бетховен.

Остается сообщить об Анне Магдалене. Она познала горечь ранней старости. Первое время вдове Баха несомненно оказывал некоторую помощь магистрат, сохранились расписки в получении ею денежных сумм. Нет достоверных сведений о взаимоотношениях с мачехой и матерью сыновей Баха после его кончины. Анна Магдалена пятидесяти девяти лет скончалась в среду 27 февраля 1760 года в Лейпциге, на Хейненштрассе, по всей видимости, в приюте для неимущих.

Любящая и заботливая жена кантора в течение многих лет так часто в спешке готовила ноты очередной воскресной кантаты своего Себастьяна! Почерком, похожим на мужнин, дописав последнюю строку, она большими буквами ставила на странице слова, означавшие по-итальянски «конец».

Пусть этот знак завершит и нашу повесть о жизни и краткий очерк трудов великого Баха:

In Fine.

КРАТКИЙ ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. БАХА

Вокально-инструментальные произведения: около 300 духовных кантат (сохранилось 199); 24 светские кантаты (в их числе «Охотничья», «Кофейная», «Крестьянская»); мотеты, хоралы; Рождественская оратория; «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», «Магнификат», Месса си минор («Высокая месса»), 4 короткие мессы.

Арии и песни — из второй Нотной тетради Анны Магдалены Бах.

Для оркестра и оркестра с солирующими инструментами: 6 Бранденбургских концертов; 4 сюиты («увертюры»); 7 концертов для клавесина (клавир) с оркестром; 3 концерта для двух клавесинов с оркестром; 2 концерта для трех клавесинов с оркестром; 1 концерт для четырех клавесинов с оркестром; 3 концерта для скрипки с оркестром; концерт для флейты, скрипки и клавесина.

Произведения для скрипки, виолончели, флейты с клавиром (клавесином) и соло: 6 сонат для скрипки и клавесина; 6 сонат для флейты и клавесина; 3 сонаты для виолы да гамба (виолончели) и клавесина; трио-сонаты; 6 сонат и партит для скрипки соло; 6 сюит (сонат) для виолончели соло.

Для клавир (клавесина): 6 «английских» сюит; 6 «французских» сюит; 6 партит; Хроматическая фантазия и фуга; Итальянский концерт; Хорошо темперированный клавир (2 тома, 48 прелюдий и фуг); Гольдбергские вариации; Инвенции для двух и трех голосов; фантазии, фуги, токкаты, увертюры, каприччио и др.

Для органа: 18 прелюдий и фуг; 5 токкат и фуг; 3 фантазии и фуги; фуги; 6 концертов; Пассакалья; пастораль; фантазии, сонаты, канцона, трио; 46 хоральных прелюдий (из Органной тетради Вильгельма Фридемана Баха); «Шюблеровские хоралы»; 18 хоралов («Лейпцигские»); несколько циклов хоральных вариаций.

Музыкальное приношение. Искусство фуги.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ

- 1685, 21 марта (по грегорианскому календарю 31 марта) в тюрингском городе Эйзенахе родился Иоганн Себастьян Бах, сын городского музыканта Иоганна Амвросия Баха.
- 1693—1695 — Обучение в школе.
- 1694 — Смерть матери, Элизабет, урожденной Леммерхирт. Вторичная женитьба отца.
- 1695 — Смерть отца; переезд к старшему брату Иоганну Христофу в Ордруф.
- 1696 — начало 1700 — Обучение в Ордруфском лицее; занятия пением и музыкой.
- 1700, 15 марта — Переезд в Люнебург, зачисление стипендиатом (певчим) в школу церкви св. Михаэля.
- 1703, апрель — Переезд в Веймар, служба в капелле «Красного замка». Август — Переезд в Арнштадт; Бах — органист и учитель пения.
- 1704, апрель — Исполнение первой кантаты собственного сочинения.
- 1705—1706, октябрь — февраль — Поездка в Любек, изучение органного искусства Дитриха Букстехуде. Конфликт с консисторией Арнштадта.
- 1707, 15 июня — Утверждение в должности органиста в Мюльхаузене. 17 октября — Женитьба на Марии Барбаре Бах.
- 1708, весна — Издание первого произведения, «Выборной кантаты». Июль — Переезд в Веймар на службу придворным органистом герцогской капеллы.
- 1710, 22 ноября — Рождение первого сына, Вильгельма Фридемана (будущего «галльского Баха»).
- 1714, 8 марта — Рождение второго сына, Карла Филиппа Эммануэля (будущего «гамбургского Баха»). Поездка в Кассель.
- 1715, 11 мая — Рождение третьего сына, Иоганна Готфрида Бернгарда.
- 1717, июль — Бах принимает предложение кётенского князя Леопольда стать капельмейстером придворной капеллы. Сентябрь — Поездка в Дрезден, его успех как виртуоза. Октябрь — Возвращение в Веймар; прошение об отставке, по распоряжению герцога арест с 6 ноября по 2 декабря. Переезд в Кётен. Поездка в Лейпциг.
- 1720, май — Поездка с князем Леопольдом в Карлсбад. Начало июля — Смерть жены Марии Барбары.
- 1721, 3 декабря — Женитьба на Анне Магдалене Вильке.
- 1723, 7 февраля — Исполнение в Лейпциге кантаты № 22, как испытание на должность кантора Томаскирхе. 26 марта — Первое исполнение «Страстей по Иоанну». Май — Вступление в должность кантора церкви св. Фомы и преподавателя школы.
- 1729, февраль — Исполнение «Охотничьей кантаты» в Вейсенфельсе, получение звания придворного саксен-вейсенфельского капельмейстера. 15 апреля — Первое исполнение «Страстей по Матфею» в Томаскирхе. Разногласия с советом Томасшуле, а затем с магистратом из-за порядков в школе. Бах руководит Телемановским студенческим кружком, Collegium musicum.
- 1730, 28 октября — Письмо бывшему школьному товарищу Г. Эрмману с описанием невыносимых обстоятельств жизни в Лейпциге.
- 1731, январь — Сын Карл Филипп Эммануэль поступает чембалистом в Томаскирхе.
- 1732 — Исполнение «Кофейной кантаты». 21 июня — Рождение сына Иоганна Христофа Фридриха (будущего «бюккбургского Баха»).
- 1734, конец декабря — Исполнение «Рождественской оратории».
- 1735, июнь — Бах с сыном Готфридом Бернгардом в Мюльхаузене. Сын выдерживает испытание на должность органиста. 5 сентября родился последний сын Иоганн Христиан (будущий «лондонский Бах»).
- 1736 — Начало двухлетней «борьбы за префекта» с ректором Томасшуле И. Эрнести. 19 ноября в Дрездене подписан декрет о присвоении Баху звания придворного королевского композитора. Дружба с русским послом Г. Кейзерлингом. 1 декабря — Двухчасовой концерт в Дрездене на органе Зильбермана.
- 1738, 28 апреля — «Ночная музыка» в Лейпциге. Бах завершает сочинение «Высокой мессы».
- 1739, 27 мая — Смерть Иоганна Готфрида Бернгарда в Иене.
- 1740 — Бах прекращает руководство «Музыкальной коллегией».
- 1741 — Летом Бах у сына Эммануэля в Берлине. Поездка в Дрезден.
- 1742 — Выход в свет последнего, четвертого тома «Упражнений для клавира». 30 августа — Исполнение «Крестьянской кантаты».
- 1745 — Испытание в Дрездене нового органа.

- 1746 — Сын Вильгельм Фридеман поступает директором городской музыки в Галле. Поездка Баха в Цшортау и Намберг.
- 1749, 20 января — Обручение дочери Элизабет с учеником Баха Альтником. Начало сочинения «Искусства фуги». Летом — Болезнь, слепота. Иоганн Фридрих поступает в капеллу Бюккебурга.
- 1750, январь — Неудачные операции на глазах, полная слепота. Сочинение контрапунктов «Искусства фуги» и фуги на тему В—А—С—Н. Завершение обработки хоралов.
- 28 июля — Кончина Иоганна Себастьяна Баха.
- 31 июля — Похороны у церкви св. Иоанна.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Базунов С. А. И. С. Бах, его жизнь и музыкальная деятельность. Спб., 1894.
- Бесселер Г. Бах как новатор. Сб. «Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики». Сост. Н. Нотович. Пер. с нем. М., 1960.
- Бэлза И. Высокая месса. Вступительная статья к изданию: Бах И. С. Месса си минор. Переложение для пения с фортепьяно. М., 1955.
- Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах. Вступительная статья Е. Браудо. Пер. с нем., т. 1—2. Пб. — М., 1912.
- Галацкая В. С. и И. С. Бах. М., Музгиз, 1958.
- Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран, вып. 1. М., «Музыка», 1967, с. 49—133.
- Друскин М. С. Пассноны Баха. Л., «Музыка», 1972.
- Кершнер Л. Народно-песенные истоки мелодики Баха. М., 1959.
- Конен В. Бах Иоганн Себастьян. «Музыкальная энциклопедия», т. 1. М., «Советская энциклопедия», 1973, с. 353—364.
- Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. М.—Л., Госмузиздат, 1940, с. 386—449.
- Ливанова Т. Драматургия Баха и ее исторические связи. Ч. I. Симфонизм. М.—Л., 1948.
- «Материалы и документы по истории музыки», т. II, XVIII век. Пер. с нем. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934.
- Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М., «Музыка», 1967.
- «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков». М., «Музыка», 1971.
- Розенов Э. К. И. С. Бах (и его род). М., 1912.
- Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. первый. До середины XVIII века. Издание 3-е. М., «Музыка», 1973, с. 406—533.
- Ройзман Л. Современная органная культура и ее своеобразие. Сб. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», вып. 5. М., «Музыка», 1969.
- Форкель Иоганн Николаус. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. Пер. с нем. Е. Сазоновой.

Редакция, послесловие и комментарии Н. Копчевского. М., «Музыка», 1974.

Хаммершлаг Я. Если бы Бах вел дневник. Будапешт, «Корвина», 1965.

Хубов Г. Н. Себастьян Бах. Издание 4. М., Госмузиздат, 1963.

Швейцер А. И. С. Бах. Пер. с нем. Я. С. Друскина, редакция перевода и послесловие М. С. Друскина. М., 1964.

Ямпольский И. М. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. М., 1963.

Bach-Dokumente, Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig, Band I, Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.—J. Schulze. Leipzig, 1963. Band II, Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte I. S. Bachs, 1685—1750. Leipzig, 1969. Band III, Dokumente zum Nachwirken I. S. Bachs, 1750—1880. Leipzig, 1972.

Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs (BWV). Leipzig, 1971.

Arnstädtes Bachbuch, I. S. Bach und seine Verwandten in Arnstadt. Arnstadt, 1957.

Bach. Opracował Władysław Duleba. Teksty Bohdan Pocięj. Kraków, 1973.

Besseler H. I. S. Bach. Berlin, 1956.

Buchet E. I. S. Bach, l'oeuvre et la vie. Paris, 1963.

Der Thomaskantor, Aus dem Leben und Schaffen I. S. Bachs. Berlin, 1950.

Forkel I. N. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Berlin, 1968.

Frank H. I. S. Bach, Die Geschichte eines Lebens. Berlin, 1961.

Geiringer K. Johann Sebastian Bach the Culmination of an Era. London, 1967.

Johann Sebastian Bach und Leipzig zu seiner Zeit. Leipzig, 1950.

Johann Sebastian Bach. Das Schaffen des Meisters im Spiegel einer Stadt. Leipzig, 1950.

I. S. Bach, 1750—1950. Dresden, 1950.

Neumann W. Auf den Lebenswegen I. S. Bachs. Berlin, 1962.

Neumann W. Bach, Eine Bildbiographie. München, 1960.

Spitta Ph, I. S. Bach, Bd. 1—2. Leipzig, 1873—1880.

СОДЕРЖАНИЕ

I. НАСЛЕДНИК МУЗЫКАНТСКОГО РОДА

Детство. Школьные годы	5
Ариштадтский органист	19
Знаменательные встречи с Букстехуде	28
Nos et Ille («Мы» и «Он»)	34
Надежда на вольный город Мюльхаузен	40
Богословы накладывают запрет	45

II. РАСКРЫТИЕ ДАРА ПОЛИФОНИСТА

В Веймаре	51
Слава виртуоза	57
Кантаты в новом стиле	64
Триумф артиста и решетка гауптвахты	70
Окольные пути к Баху (авторское отступление)	79
Звучит орган	86

III. ДИРЕКТОР КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Кётен. Дни счастья. Удар судьбы	93
Поездка в Гамбург	100
Горе и просветление	104
«Не ручей, а море»	109
Шедевры педагога-художника (второе авторское отступление)	116

IV. ЖИЗНЬ И ТВОРЕНИЯ КАНТОРА ТОМАСШУЛЕ

Лейпцигские дебюты	123
Беспокойные будни	130
Два письма Иоганна Себастьяна	139
Духовные кантаты и «Страсти»	144
Анна Магдалена. Дрезденские друзья	154
Светский капельмейстер	166
В поисках королевского заступничества	175
Высокая месса	183
Утешения чести и новое горе	188
Полемика	194
Дом полон музыки	198

V. ЗЕНИТ БЫТИЯ ПРОЙДЕН

Цельность личности (третье авторское отступление)	203
В столицах у сыновей. Гольдбергские вариации Рубеж	211
Последние гастроли	216

VI. ЗАКАТ ПЕРЕД ВОСХОДОМ.

Послесловие	246
Краткий перечень произведений И. С. Баха	249
Основные даты жизни	250
Краткая библиография	253

Морозов С. А.

М80 Бах Иоганн Себастьян. М., «Молодая гвардия», 1975.

256 с. с ил., портр. (Жизнь замечат. людей. Серия биографий. Вып. 16 (557)).

Автор книги, опираясь на документальные данные и на труды исследователей, прослеживает нелегкий, полный драматизма жизненный путь великого немецкого композитора первой половины XVIII века. В книге описаны долгие скитания Баха по городам и княжествам феодально-бюргерской Германии, его борьба за идеалы искусства. Автор рисует Баха, создателя органных, вокальных, оркестровых произведений, наставника музыкантов, живым среди живых людей, в кругу его современников.

М ~~70302—352~~ 322—75
~~078(02)—75~~

78И

Сергей Александрович Морозов
БАХ ИОГАНН СЕБАСТЬЯН

Редактор **Ю. Лошиц**

Серийная обложка **Ю. Арндта**

Художественный редактор **А. Степанова**

Оформление художника **Ю. Селивестрова**

На фронтисписе: **И. С. Бах (1746)**, художник **Э. Хаусман**

Технический редактор **Е. Брауде**

Корректоры: **З. Харитоновна, Г. Василёва**

Сдано в набор 19/VI 1975 г. Подписано к печати 15/XII 1975 г.
А01512. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага № 1. Печ. л. 8 (усл. 13,44) +
+ 17 вкл. Уч.-изд. л. 16. Тираж 100 000 экз. Цена 80 коп. Т. П.
1975 г., № 322. Заказ 1043.

Типография издательства ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типографии: 103030, Москва, К-30, Суцневская, 21.