

Демченко Александр Иванович

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики,
доктор искусствоведения, профессор

действительный член (академик) Российской академии естествознания,
действительный член (академик) Европейской академии естествознания,
заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования

АРХИПЕЛАГ ЕВАНГЕЛИЧЕСКИХ ПРИНОШЕНИЙ ИОАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

Как известно, церковь, к которой принадлежал по своему вероисповеданию и на благо которой так много трудился великий Бах, именуется *евангелической*. Этим подчёркивается то, что в своих основах она прежде всего и главным образом исходит из постулатов, зафиксированных в Евангелии. И можно представить, насколько важным это было для лютеранина Иоганна Себастьяна. В общем списке его произведений, который содержит свыше тысячи названий, более половины составляют сочинения духовной тематики. И если учесть, что именно с этой тематикой связаны самые крупные творения композитора (в первую очередь, пассионы и Месса *h-moll*), то придётся признать её совершенно неопределимую значимость.

В гигантском «евангельском архипелаге» Баха такой значимостью более всего наделены три больших жанровых массива: хоральные прелюдии для органа, духовные кантаты и монументальные звуковые полотна.

Обращаясь к **хоральным прелюдиям**, следует напомнить о той роли, которую имел для Баха хорал как таковой.

Протестантский хорал (называемый иначе немецкой *евангелической* церковной песней) стал для композитора своего рода камертоном его художественной системы. Об этом говорит хотя бы тот факт, что он сделал около 400 четырехголосных обработок старинных церковных мелодий. В качестве неотъемлемого компонента протестантской культуры Бах вводил их в подавляющее большинство композиций духовного плана, наделяя всевозможными функциями и нередко поручая им драматургически стержневую роль.

С этой точки зрения очень показателен Мотет № 3 (227), где исходный хорал становится многократно звучащим рефреном, который в силу своей кристаллически-обобщающей образности «структурирует» развёртывание пространной композиции. (Здесь и далее цифрой в скобках помечается номер сочинения по указателю *Bach-Werke-Verzeichnis*.)

Органые хоральные прелюдии Бах создавал на протяжении всей жизни, начиная с десятилетнего возраста. И по-своему симптоматично, что его последним произведением стал предсмертный хорал «*Vor deinen Thron tret'ich hiermit*» («Пред Твой трон являюсь я» или в другом переводе — «Вот я пред троном Твоим»). К отдельным хоральным мелодиям он обращался неоднократно, делая каждый раз новые варианты обработки, давая иную ин-

терпретацию напева. Часть хоральных прелюдий известна в виде циклов большего или меньшего объема.

В качестве примера малого цикла можно назвать «Шюблеровские хоралы» (или «Шесть Шюблеровских хоралов», 645–650), которые сам композитор обозначил как «Хоралы различного рода», но ещё при его жизни утвердилось название по имени их первого издателя И. Шюблера. Из циклов среднего размера — «18 хоральных прелюдий в различных вариациях» (651–668). Большой цикл — так называемая «Органная книжечка» (599–644), в свою очередь, состоящая из последовательности серий: №№ 1–14 — Рождественские хоралы, №№ 15–19 — новогодние, №№ 20–26 — для Страстной недели, №№ 27–32 — Пасхальные, №№ 33–45 — к празднику Св. Троицы.

Хоральные прелюдии — это по преимуществу миниатюры, но вместе взятые они составляют настоящий микрокосмос, в котором есть практически всё характерное для диапазона жизненных проявлений человека баховской эпохи. Подобное многообразие особенно очевидно в партитах на хоральные темы, представляющих собой вариационные циклы.

В ещё большей степени только что сказанное о микрокосмосе справедливо по отношению к **духовным кантатам**.

Кстати, с точки зрения удельного веса евангельской тематики в наследии Баха любопытно, что таких сочинений насчитывают порядка трёх сотен (сохранилось около двухсот), в то время как светских кантат — не более тридцати. Этому огромному количеству подстать и типологическое разнообразие: от подчёркнуто лаконичных (из четырёх-пяти компактных частей) до масштабнейших (Кантата № 11, фигурирующая и как оратория «На Вознесение Христово»), от сугубо камерных (в том числе сольных, в сопровождении скромного инструментального ансамбля) до исполнительски массивных, «гуттийных» (в частности хоровые кантаты, каковыми являются все мотеты, 225–230).

Само собой, спектр содержательно-смысловых моделей простирается от кантаты-*lamento* (скажем, № 21) до кантаты-*festoso* (№ 51), от вещей субъективно-лирических (№ 82) до объективно-отстранённых (№ 4). Причём очень типично, когда череда индивидуальных высказываний помещена в обрамляющую раму вступительного и заключительного хоров, нередко выступающих в драматургической функции прелюдии и постлюдии и переводящих происходящее в плоскость общезначимой проблематики.

И, наконец, **монументальные звуковые полотна** как важнейшее достояние наследия Баха.

В числе менее известных опусов — три оратории («Рождественская», «Пасхальная», «На Вознесение Христово»), четыре *Missa brevis*, пять композиций под названием *Sanctus*, два *Magnificat* (первый из них не сохранился), а также Органная месса, которую сам композитор скромно обозначил как Третью часть «Клавирных упражнений» — в её корпус вошли Прелюдия и Фуга (552) и большой цикл хоральных прелюдий (669–689), что даёт свыше полутора часов звучания.

Но самое хрестоматийное и грандиозное — это, разумеется, пассионы и Месса *h-moll*. В некрологе, посвящённом Баху, упоминаются пять пассионов, написанных им. До нас целиком дошли только два — «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею». В них и в Мессе *h-moll* дана многомерная картина мира в аспектах всеобщего и личностно-индивидуального, локализованного во времени (имеется в виду отображение жизнеощущения, характерного для завершающей стадии эпохи Барокко) и поданного в категориях вечного, непреходящего.

Воплощены отмеченные аспекты и ракурсы содержания с укрупнённо-эпическим размахом, часто в манере *al fresco*, что высшую концентрацию получает в мощной арке начального и заключительного хоров, выполняющих функцию пролога и эпилога. Масштабы повествования своего максимума достигают в «Страстях по Матфею»: 78 номеров общей продолжительностью звучания около трёх с половиной часов.

Кроме того, в пассионах всё это подается в формах драматической эпопеи. Динамизм сюжетного повествования базируется на диалогичности структуры, в которой богатейший по спектру оттенков речитативный рассказ перемежается «стоп-кадрами» эмоциональных обобщений и законченных состояний в ариях и хорах.

В своём прямом виде диалогичность присутствует на уровне взаимодействия Евангелиста и хоровой массы, которая олицетворяет собой народ и реагирует на перипетии истории последних дней жизни Христа очень живо, заинтересованно, подчас бурными, возбуждённо-импульсивными вспышками возмущения и сочувствия.

Самым широким образом используя возможности театрализации, композитор превращает «Страсти», по существу, в сценическую ораторию, в своей сюжетной основе легко подразумевающую реальных персонажей и зримое действие (можно предположить, что именно это и снимало для Баха необходимость обращения к опере).

И вновь следует сказать о хоралах — они сквозным образом прославляют композицию пассионов, образуя её драматургический каркас. Это происходит не только по причине выдающихся художественных достоинств хоральной музыки (кристально чистая, возвышенная красота, глубина и строгость выражения общезначимых состояний), но и ввиду многообразия её смыслового наполнения: молитва от проникновенно-смиренной до гимнически-провозглашающей, напряжённое осмысление происходящего или сдержанный комментарий к событию, констатация или умиротворяющий катарсис, наконец — «глас народный», звучащий как суровый приговор, истина в её последней инстанции.

К пассионам по многим своим параметрам приближается «Рождественская оратория». Во-первых, в отношении масштаба — будучи самой крупной из баховских ораторий, она состоит из шести частей, включающих 64 номера, что даёт около трёх часов общего звучания. Во-вторых, по драматургической компоновке звукового пространства с точки зрения используемых форм

и жанров (хоры и хоралы, речитативы, арии, ариозо и ансамбли), в том числе по специфике сочетания речитации (Евангелист) и хорового пения.

Кроме того, это грандиозное творение может дать и законченное представление об исполнительских ресурсах баховского стиля: четыре солиста (сопрано, альт, тенор, бас), смешанный хор, в составе которого иногда выделяется хор мальчиков, базисная струнная группа и присоединяемые к ней по паре флейты, гобой, гобой *d'amore*, гобой *da caccia* и валторны, три трубы, литавры и полный набор *basso continuo* (орган и клавесин, басовый голос которого поддерживается виолончелью, контрабасом и фаготом).

* * *

Теперь, после обзора общей панорамы евангельских жанров Баха, можно обратиться к рассмотрению их образно-концептуальной системы.

Одна из самых значительных, подлинно эвристических художественных идей Баха состояла в запечатлении обобщённой картины жизненного пути.

Это могло раскрываться в личностном ракурсе (в частности в органных хоральных прелюдиях, одна из них – 659) и выражать нечто более широкое, общенародное — см. отдельные хоралы в пассионах (№ 21 и № 27 из «Страстей по Иоанну», № 35 из «Страстей по Матфею»), некоторые хоры из кантат (например, I часть Кантаты № 9) или целиком посвящённые этой теме Кантата № 4 и Мотет № 5. Более того, в больших ораториальных хорах данная идея приобретала всечеловеческий характер, что со всей явственностью предстаёт в прологах «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею», а также в *Kyrie*, открывающем Мессу *h-moll* (в том же ряду *Kyrie* из Мессы *F-dur* и Органной мессы).

Идею пути композитор обычно овеществлял на основе свойственной ему отточенной техники полифонического развёртывания путём фугированного изложения и многослойных имитационных наложений. Это был особого рода симфонизм, базирующийся на принципе безостановочного движения и обладающий потенцией к бесконечному длению. Посредством использования подобной «технологии» Бах создавал впечатление бескрайне разматываемой ленты бытия, уходящей к горизонтам безбрежно-извечного.

Следует заметить, что обрисованный таким образом жизненный поток чаще всего наделялся тонами сумрачной озабоченности, внутреннего страдания и даже обречённости. Вот почему в звуковой ткани подчас явственно прослушиваются не только ламентозные интонации, но и сдержанные стоны, горестные стенания, плачевые восклицания. И тогда скорбное, почти траурное шествие вырастает до символа крестного пути человека и человечества, их многотрудного движения среди нескончаемых тревог и тягот.

При всём том путь этот воспринимается в этике стоического долготерпения (не только как неизбежность, но и как необходимость), а в качестве противовеса печальной юдоли существования выдвигается сурово-эпическое жизнеотношение, мужественный настрой и всемерно утверждае-

мое величие человеческого духа, находящее для себя опору в незыблемых устоях всеобщего бытия.

Важнейший из этих устоев состоял в ощущении безграничности жизненных сил. Их напор мог напоминать мощный, бурный водоворот (№ 11 Мессы *h-moll*) или выливаться в мерную, поступательно-уравновешенную пульсацию (№ 12 из того же произведения), мог быть сосредоточенно-деловитым или совершенно раскрепощённым в своих проявлениях, но в любом случае он нёс с собой чувство бодрости, убеждая в том, что труды человеческие составляют важнейшую суть мироздания.

Мысль эта нередко материализовалась в очень характерном для Баха фактурном решении: над пластом энергичных фигураций оркестра, передающих незамирающий пульс деятельной жизни, прочерчиваются приподнято-величавые фразы хора, излагаемые в протяжённых длительностях (I и IV части Кантаты № 140).

И если о бремени бытия композитор рассказывал обычно в прологе произведения, то эпилог не менее часто оказывался средоточием радостно бурлящей жизнедеятельности. Подобное происходит, например, в композиционно тождественных мессах *F-dur* (233) и *A-dur* (234), где заключительные части на одинаковый текст «*Cum sancto spiritu*» воспроизводят неостывающий «мотор» энергичного движения.

С точки зрения рассматриваемой образности особенно примечательна «Рождественская оратория», поскольку её определяющий тон связан с горячим энтузиазмом созидания, который подаётся во всевозможных оттенках не только во многих хоровых сценах (с аркой первой и последней частей), но и в отдельных ариях.

Рассмотренное деятельное начало выступает как одна из граней сферы жизнеутверждения, которая в духовной музыке Баха представлена в диапазоне от сурово-торжественных возгласий (Хоральная прелюдия 737) до праздничного ликования (радостным настроениям целиком посвящены, например, кантаты № 51 и № 59). Смысловая траектория ряда произведений предвосхищает будущую бетховенскую формулу «от мрака к свету» (Кантата № 21, Партиты на хоральную тему «*Sei gegrüßet*» 768).

Особый интерес в этом отношении представляет Месса *h-moll*. По мере приближения к её завершению неуклонно нарастает объём светоносных образов, что наибольшую концентрацию получает в №№ 17, 20, 21 и затем в финальном № 24. Главенствующей нотой становится гимническое славение жизни, всечеловеческое приношение ей, выливающееся в конце в возносимое к небесам *Amen*.

И оказывается, что в *h-moll* написаны всего четыре номера, к которым прибавляются ещё три в других минорных тональностях. Остальное звучит в мажоре, причем в *D-dur* — половина общего числа частей. Так что с неизмеримо бóльшим основанием произведение следовало бы именовать Мессой *D-dur*.

Пафос жизнеутверждения нередко побуждал Баха к воспроизведению в музыке обрядовых форм величания (хоральные прелюдии 604, 686). Самый масштабный пример такого рода — Магнификат *D-dur* (243), который можно

назвать величальной ораторией и где опорной становится двойная арка празднично-лучезарных картин, размещённых в крайних частях (I и XII) и в корреспондирующей им VII-й, которая находится в точке золотого сечения.

В стремлении подчеркнуть торжественный характер происходящего композитор в таких случаях неоднократно обращался к средствам так называемого «большого стиля», столь характерного для искусства эпохи Барокко. Подобной манере прекрасно отвечало соответственно трактованное звучание органа (хоральные прелюдии 729, 745), достигающее своего апогея в обрамляющих Органную мессу Прелюдии и тройной Фуге (552) — это как бы два портала грандиозного архитектурного сооружения или два многостворчатых алтаря, поражающих своей мощью и величественным размахом.

Впечатляющие краски «большой стиль» обретал при обращении к вокально-хоровым и оркестровым ресурсам, когда на передний план выдвигались парадная импозантность укрупнённо-фрескового письма и общего пышного «многогласия», риторическая орнаментика и интенсивнейший распев слогов в традициях юбилейного пения (особенно часто на восклицании *Alleluia*) или нарядный блеск высоких духовых, среди которых своей звонкой, ослепительной фанфарностью выделяются трубы *clarino* (вовсе не случайно их часто именуют баховскими трубами).

Излюбленная сфера творчества Баха — медитативность, границы которой простираются от раздумья гнетущего, по своему складу скептического до возвышенно-просветлённого, от углублённо-философских погружений мыслящего духа, пребывающего «в себе», до настроений легкой задумчивости в тонах светской непринуждённости и подчёркнутой элегантности изъяснения (см. эти разноплановые ракурсы в хоральных прелюдиях 610, 614, 616, 622, 648, 727 и т.д.).

В любом случае, определяющими качествами остаются одухотворённость состояния, строгость и сосредоточенность выражения, которому обычно сопутствуют интонации рассуждения и которое чаще всего выдержано в движении неторопливого шага (как бы напоминая о генезисе аристотелевского перипатетизма).

Особенно притягательны баховские медитативные элегии (хоральные прелюдии 639, 659, 662 и ряд других). Их фактурное решение всегда единообразно: мерное движение голосов в глуховатых нижних регистрах, над которым словно сквозь туманную мглу плывёт ностальгическая мелодия хорала.

За этой мыслительной материей, возносящейся в далёкие выси, угадывается неизбежная грусть о бренности земного бытия, мудрая меланхолия понимания преходящей сущности многого в человеческой жизни. К тому же нередко в тихой молитвенности состояния открывается нечто глубинно-сокровенное, с оттенком несколько мистической таинственности. Здесь мы приближаемся к ещё одной важной грани, характерной для многомерной субстанции музыки Баха — к её психологизму, который приобретает подчас чрезвычайно обострённые формы.

Взять, к примеру, обрисовку смятенного человеческого духа, как находим это в теноровых ариях № 8 из *Магнификата D-dur*, № 76 из «Страстей по

Матфею» и особенно № 19 из «Страстей по Иоанну». В них поистине потрясающе представлены страдальчески-взвихренный тонус, до судорожности горячее биение эмоций, исключительная взбудораженность, особого рода нервозность (разрозненные реплики, лихорадочные вспышки и опадания интонационно-ритмического рисунка), а также всё прочее по части той экспрессии, которую в XX столетии стали обозначать словосочетанием «разорванное сознание».

В названной арии из «Страстей по Иоанну» так передаются терзания мятущейся души апостола Петра, за одну ночь трижды отрёкшегося от Учителя. В «Страстях по Матфею» аналогичная сцена (№ 47, Ария альты) воспроизводится без какой-либо патетики, но с несравненным по тонкости раскрытием психологического состояния. Взятая сама по себе вокальная партия может показаться достаточно спокойной и уравновешенной — всё дело в её сопряжении с донельзя хрупкой, истончённой оркестровой тканью, в контексте которой томительная исповедь показывает человека перед бездной нравственной катастрофы, на грани разрыва нити жизни.

В творчестве Баха представлены и совершенно уникальные аспекты психологизма, связанные в частности с использованием многоплановой драматургии. Вот несколько образцов из «Страстей по Матфею».

№ 35 построен на противоречивом взаимодействии «трепещущей» оркестровой ткани (почти лихорадочная душевная дрожь) и широких распевов хора (констатация непреложности всего происходящего в этом мире).

В № 33 дуэт сопрано и альты ведёт внешне сдержанный рассказ о пленении Иисуса, однако инструментальная партия с «боязливо-зябким» звучанием деревянных духовых вскрывает подтекст насторожённости и тревожного беспокойства, а бурные вторжения хора подчёркивают всю степень драматизма. Эти хоровые реплики накладываются на продолжающуюся линию солирующих женских голосов и оркестра, но у них совершенно другая настроенность, а за счёт дробления ритма и как бы совершенно иной, стремительный темп.

Подобную разноплановость у Баха можно встретить не раз. В № 36, который представляет собой своего рода отголосок только что рассмотренной сцены, каждый из исполнительских компонентов (альт, хор, оркестр) несёт своё содержание, что вкупе образует сложный «триалог» состояний.

Нечто сходное обнаруживаем и в ряде других произведений.

В ариозных эпизодах из №№ 38 и 40 «Рождественской оратории» сопрано и бас выступают со своим словесным и музыкальным текстом, совершенно независимо друг от друга, каждый сам по себе.

В Арии с хоралом из Кантаты № 158 на субъективно-лирическое изливание баса («Прощай, мир! Я устал от тебя») время от времени накладывается хоральная тема женских голосов, что акустически создаёт почти ирреальное ощущение. Это как бы зов свыше, пытающийся наставить заблудшего на путь истинный. Но тот, целиком замкнутый на сугубо личном, остаётся глух, не внемлет и продолжает толковать о своём. Автономия звуковых пластов доведена здесь до полной разъединённости — можно ли представить себе в

рамках эстетической реальности первой половины XVIII века что-либо более инновационное и ошеломляющее?!

* * *

Среди базовых начал, на которые опирается гуманистическая концепция искусства Баха, выделяется то, что по смыслу можно определить такими понятиями, как особая нежность души и глубокое сочувствие к страданиям человека.

Нежность души могла наполнить лирическим благоуханием пасторальные образы, которые часто трактовались композитором как мирный час жизни, её идиллия и благодать (почти всегда в тембровой подсветке гобоев *d'amore* или «воркующих» флейт). Но более непосредственное выявление она получала в формах барочного сентиментализма. И здесь, в первую очередь, должны быть упомянуты вокальные дуэты согласия, музыка которых исполнена сладостной меланхолии абсолютного единения двух сердец, бьющихся в унисон (образцами можно считать первый дуэт сопрано и баса из Кантаты № 140 и дуэт альты и тенора из Магнификата *D-dur*).

Сочувствие к человеческим страданиям своё высшее выражение получило, пожалуй, в скорбных хорах Мессы *h-moll* и в заключительных хорах пассионов.

Следующие один за другим подобные хоры Мессы (№№ 15, 16) дают разные оттенки всепроникающей печали, трагического оплакивания — подобный интонационно-стилистический строй высказывания будет унаследован в аналогичных страницах моцартовского Реквиема. К примеру, в № 15 напрямую предвосхищается знаменитая *Lacrimosa* (столь же возвышенное *lamento* с контрапунктом двухзвучного мотива-стона у скрипок с такими же щемящими задержаниями).

Каждый из заключительных хоров в пассионах (№ 67 из «Страстей по Иоанну» и № 78 из «Страстей по Матфею») — это подлинная *Pietà*, эпитафическая песнь прощания и прощения, поэма милосердия, утешающая и утешающая боль, врачующая исстрадавшуюся душу и при всей глубокой печальности несущая в себе катарсические отсветы небесного, божественного. Примечательно, что в «Страстях по Иоанну» за упомянутой частью следует хорал-постскрипtum, завершающий повествование просветлённым умиротворением, перерастающим затем в гимническое утверждение.

Отмеченная гуманистическая суть творчества Баха определяла свойственную ему свободу художественной этики. Во главу своего искусства он ставил человека со всем многообразием проявлений его внутренней и внешней жизни. Среди этих проявлений достойное место находили образы, отвечающие самым строгим представлениям о музыке религиозного назначения, будь то кроткая, смиренная молитвенность или торжественно-величавое органное *grandioso*, отрешённая аскеза или возвышенно-благодное приношение вышним силам.

Примыкают сюда и состояния, можно сказать, запредельные, удивительные в своей неповторимости. В № 58 из «Страстей по Матфею» хрупкое серебро холодновато-прозрачных, «витийственных» переливов высоких деревянных (флейта и два гобоя *da caccia*) создаёт особое очарование некой ирреалии, застилающей настроение светлого прощания «травой забвения». Ария сопрано «*Qui tollis*» в Мессе *A-dur* (234) с её ангельским ликом и прозрачной, почти бесплотной фактурой способна вызвать впечатление «музыки Элизиума» (нежнейшая вязь дуэтной ткани флейт в верхнем регистре рождает иллюзию пения райских птиц).

Здесь стоит напомнить, что Бах был безусловно набожным человеком. Это проецировалось и на процесс создания музыки: приступая к созданию очередного сочинения, он обычно проставлял в его начале две буквы **J** (*Jesu Juva – Иисусе, помоги*), а завершение сочинения помечал аббревиатурой **SDG** (*Soli Dei Gloria— Одному Всевышнему слава*).

Однако образов и настроений подобной, несомненно сакральной направленности в духовной музыке Баха не так уж много, зато в ней присутствует масса страниц, свидетельствующих об этической раскрепощённости композитора. Никакой ортодоксии, ни намёка на сколько-нибудь догматическую регламентацию! Поэтому в его культовых сочинениях в изобилии появляются эпизоды, казалось бы, допустимые только в опусах сугубо мирской ориентации.

Многие духовные кантаты (вроде Кантаты № 140) отличаются от светских кантат только тем, что в них спорадически (чаще всего в качестве заключения) вводится хоральная музыка. Знаменательна в этом отношении история создания «Рождественской оратории»: её сольные, ансамблевые и хоровые номера в большинстве своем заимствованы из светских кантат (№№ 214, 215, 233) с соответствующей заменой текста.

С учётом сказанного вряд ли должно шокировать появление высказываний интимно-лирического содержания. Таковы две арии с предшествующими им речитативами №№ 2–3 и 6–7 в Кантате № 57, Ария № 8 из Кантаты № 186, Ариозо баса № 31 в «Страстях по Иоанну» и т.п.

В целом, поддерживая в своей духовной музыке преобладающе серьёзную настроенность и возвышенный тон, композитор позволял себе подчас заведомые вольности, вводя разного рода игровые моменты.

Так, в его творчестве сложился и широкое развитие получил особый род миниатюры, который уместнее всего именовать словом *питтореска*. Это, действительно, чрезвычайно живописные зарисовки, полные неистощимой выдумки, нарядные и радужные по колориту. Порой они настолько искусно расцвечены и затейливо орнаментированы, что воспринимаются как «музыкальные шкатулки» (хоральные прелюдии 664, 676, 688, 711, 734).

Питторески — только одна из граней баховского жанризма, через который выражало себя сочное земное начало. В рамках этой образной сферы можно услышать то, что ассоциируется с картинами бюргерского быта и хорошо известно по кантатам типа «Кофейной» или «Крестьянской», олицетворяющим простодушно-здоровое жизнеощущение с чертами характеристич-

ности и терпкой грубоватости (скажем, хоральная прелюдия 643, Ария тенора из Кантаты № 134 или арии баса № 5 в Магнификате *D-dur* и № 51 в «Страстях по Матфею»).

Образы отдохновения и досуга раскрываются в опоре на танцевальные, а порой и открыто плясовые ритмы (хоральные прелюдии 631 и 677, многие из «Канонических вариаций» 769, арии № 2 из Кантаты № 68 и № 19 из «Страстей по Матфею»). В ряде случаев слушатель сталкивается не просто с жизнерадостной, но и с откровенно весёлой музыкой, а также с тем, что резонно обозначить термином *buffa*, поскольку налицо признаки комизма и комикования (теноровые арии из кантат № 43 и № 177, хоральная прелюдия 679, большинство из «Шюблеровских хоралов»).

Остается заметить, что в рамках единично взятого произведения композитор вводит подобные настроения подчас самым дерзким контрастом, совмещая торжественное или медитативное и игриво-беззаботное, «благопристойное» и «легкомысленное» (органные партиты на хоральные темы 768 и 770).

Крайняя степень свободы в этом отношении допущена, пожалуй, в Кантате № 78, где пикантная анакреонтика дуэта женских голосов, поддержанная забавным выплясыванием инструментальной фактуры (она живо напоминает фольклорные наигрыши), возникает в окружении очень серьезных, религиозных по духу частей, в частности после сумрачной аскезы начального хора. Примерно то же находим в некоторых органных сочинениях, когда оживленный по ритму, затейливо-игровой по складу, слегка огротескованный в своей характеристичности нижний пласт находится в полном разноречии с тускло-сумеречной меланхолией хоральной «монодии» (хоральная прелюдия 711, первая из «Канонических вариаций» 769).

* * *

Только что отмеченное «совмещение несовместимого» — из области барочной эстетики, которая широко оперировала яркими и сильными контрастами и которой Бах, будучи сыном своего времени, отдал должное. Допустим, Месса *h-moll* основана на резком размежевании состояний гнетущей скорби или суровой углублённости и могучей энергии, праздничного ликования — эти сопоставления как раз и становятся здесь стержнем концепции.

Основанные на заострённых контрастах нестандартные драматургические решения были в ряде случаев явно продиктованы стремлением передать жизненные противоречия. Такова Кантата № 47, где сольные номера (№№ 2–4), достаточно «обыденные» и «ординарные» по своей настроенности, оказываются в кольце крайних, хоровых частей: первая выдержана в наступательных тонах и наделена открыто звучащей героической нотой, финальная — мрачный, трагический хорал отречения от жизни.

Бах активно разрабатывал и принцип единовременного контраста. Об отдельных конкретных его вариантах выше уже говорилось (приёмы многоплановой драматургии, применяемые в целях обрисовки сложных психологических ситуаций) и теперь необходимо подчеркнуть, что его использова-

ние весьма усиливало содержательную насыщенность звукового образа, обогащало его смысловой многозначностью, делало его стереоскопически объёмным.

В хоральных прелюдиях композитор постоянно обращается к двуплановой фактуре: деятельное движение нижних голосов (это авторский материал, он часто превращается в ведущий смыслообразующий, порой вполне самодостаточный компонент), и на его фоне как бы «пунктиром» излагается в широких длительностях последовательность фрагментов мелодии хора. Каждая из таких двух линий может быть выдержана в своём настроении.

В ариях и ансамблях сплошь и рядом находим контрапункт «вокальное *solo* (или даже *soli*) — инструментальное *solo*», который всякий раз поражает технической изобретательностью и великолепно выстроенной автономией взаимодействующих звуковых пластов, дающей неотразимый «стереоэффект».

Как видим, композитор в своей духовной музыке использовал всю палитру интонационно-стилевых ресурсов, всевозможные драматургические приемы, мыслимые в его время, нимало не стесняя себя в формах и способах выражения. Благодаря этому ему удалось создать всеобъемлющий спектр образов и состояний, построив на их основе подлинный макрокосм бытия во всём его многообразии.

О значимости данного макрокосма красноречиво говорит тот общепризнанный факт, что его создателю принадлежат вершинные образцы тех духовных жанров, к которым он обращался — от хоральной прелюдии и кантаты до пассиона и мессы.

В заключение ещё раз вернёмся к произведению, которое не только по жанровой специфике, но и по достоинству именуют «Высокой мессой». Что побудило лютеранина Баха обратиться к католической литургии? Ответ видится в следующем: композитор с его титаническим гением посчитал необходимым дать своё художественное истолкование тому духовному канону глобального звучания, каким является текст мессы. Абстракции «мёртвой» латыни позволили ему с максимальной силой высказаться от лица всего человечества и поведать в звуках о самом существенном в его жизни.

Этот грандиозный срез всеземного и надвременного, очевидно, и составляет в конечном счёте главный итог евангельских трудов великого Иоганна Себастьяна.