

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

ВСЕЕВРОПЕЙСКИЙ КОНТЕНТ МУЗЫКИ БАХА

Конечно же, для всех нас Иоганн Себастьян Бах — великий *немецкий* композитор. Однако, анализируя множественность всевозможных художественных элементов, составляющих его творческое наследие, приходится признать, что он был поистине музыкантом-интернационалистом.

Начнём с того, что, всеми силами поддерживая и утверждая своими творениями постулаты национально-евангелического лютеранства, Бах периодически обращался к духовным ценностям наднационально-католического с его *латынью*. В реестре его сочинений числятся четыре *Missa brevis* (так называемые короткие мессы), пять композиций с заголовком *Sanctus*, два *Magnificat* (первый из них не сохранился), а также два хоровых опуса («*Credo*» и «*Suscepit...*»). И всё это увенчано грандиозным монументом Мессы *h-moll*.

Некоторые из соотечественников композитора (так сказать, «правовверные» музыковеды-протестанты) до сих пор не могут примириться с наличием столь внушительного свода свидетельств «чуждого» мирозерцания, не желая принять во внимание тот факт, что он поднимался над конфессиональной спецификой этих текстов к высотам общечеловеческой проблематики.

Италия на протяжении всей эпохи Барокко, включая времена Баха, пользовалась в сфере музыкального искусства непререкаемым авторитетом. У композитора это хорошо заметно в тех случаях, когда он мастерски воспроизводит *bel canto* привольно льющегося мелоса с его «сладкозвучием» и мягкой пластичностью. Причём такое он культивировал не только в светских опусах (Кантата № 209 с арией «*Non sa che sia dolore*»), но и в духовной музыке на немецком языке (Кантата № 53).

Но, конечно же, основным руслом баховской «итальяномании» была сфера инструментализма. Начало этому положило первое известное нам сочинение юного композитора, которое так и осталось у него единственным программным — написанное для клавира и получившее итальянское название «*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*» («Каприччо на отъезд возлюбленного брата»).

Затем начались годы интенсивного самообразования, когда через руки Баха прошли сотни партитур итальянских мастеров и не только его старших современников — так, мотет «*Tilge, Höchster, meine Sünden*» (1083 — здесь и далее цифрой в скобках помечается номер сочинения по указателю *Bach-Werke-Verzeichnis*) является парафразом одной из частей «*Stabat Mater*» Д. Б. Перголези, который был на четверть века моложе Иоганна Себастьяна (1710–1736).

«Учение» Баха протекало и в оригинальной форме переложения полюбившихся ему опусов для органа и чаще всего для клавира. Образцами для него служили преимущественно скрипичные произведения А. Корелли (1653–1713), Д. Торелли (1658–1709), Т. Альбинони (1671–1751), А. Марчелло (1673–1747) и особенно чтимого им, самого младшего из них А. Вивальди (1678–1741), который, как видим, был всего на семь лет старше великого немецкого «подмастерья».

Именно темпераментный и творчески невероятно продуктивный Антонио, как главное светило итальянской музыки первых десятилетий XVIII века, оказал наибольшее влияние. И не случайно столь безусловно преобладают у Баха обращения именно к творчеству Вивальди — таковы, к примеру, переложения его шести скрипичных концертов для клавира *solo* (972, 973, 975, 976, 978, 980) и Концерт для 4 клавиров с оркестром (1065), который является транскрипцией вивальдиевского Концерта для 4 скрипок с оркестром (*RV 580*).

Стиль первоисточника в таких случаях нередко чувствуется вполне ощутимо, хотя чаще приходится иметь дело с весьма инициативной творче-

ской *переработкой* исходного материала. Но вместе с тем и в оригинальных сочинениях Баха порой улавливаются «следы» вивальдиевской манеры, что отчётливее всего заметно в типе секвенцирования и в фигурациях оркестровой фактуры, а главное — в претворении сформулированного этим маэстро «*принципа хорошо организованного контраста*» с распорядком частей циклической формы *быстро–медленно–быстро* (см. клавирные концерты 1052, 1054, 1055, 1058 и особенно Концерт для двух скрипок с оркестром 1043).

Опираясь на опыт итальянских мастеров прежде всего в композиционном отношении, Бах был почти всегда совершенно самостоятелен в характере содержания. Это очень заметно, например, в знаменитом Итальянском концерте для клавира *solo* (971), где таким обозначением отдаётся только дань почтения создателям жанра сольного инструментального концерта. Вслед за ними, став родоначальником клавирного концерта, он утвердил своё родоначалие с максимальным размахом, что выразилось в следующей убывающей прогрессии: 7 концертов для одного клавира с оркестром, 3 концерта для 2 клавиров, 2 концерта для 3 клавиров и один для 4 клавиров с оркестром.

Так же и в Бранденбургских концертах Бах, отталкиваясь от модели *Concerti grossi* Корелли и Вивальди, трактует её очень свободно, в том числе, в отличие от них, самым активным образом вводит духовые инструменты. Само собой разумеется, что, приступая к созданию сонат и партит для скрипки *solo*, он во всех деталях изучил богатейший опыт итальянского смычкового исполнительства, сумев вознести эту традицию на неслыханную высоту виртуозного мастерства и содержательной наполненности. Такую же свободу композитор демонстрирует и в серии Партит для клавира, которые, подобно Английским и Французским сюитам, допустимо именовать Итальянскими сюитами, поскольку *партита* — национальное название сюиты (от итал. *часть*).

Следующая по значимости стилевая составляющая творчества Баха связана с воздействиями *французской* культуры. Их присутствие композитор хорошо осознавал и неоднократно подчёркивал пометками типа «*in Stile francese*» (№ 6, «Искусство фуги»). Написанные для клавира Французские

сюиты, получили такое название ввиду определённой близости к сюитам французских клавесинистов и по составу входящих в эти сюиты танцев, и по изящно-элегантной манере письма. Здесь же должна быть упомянута клавирная сюита, обозначенная как Французская увертюра (или Увертюра во французском стиле, 831). Её широко развёрнутая композиция состоит из 11 частей с танцами французского происхождения, отличается лёгкостью и прозрачностью фактуры, оснащённой обилием изысканной орнаментики.

Эту композицию открывает вступительная часть (Партита), которая во всём соответствует стандартам жанра так называемой французской увертюры с порядком темпов *медленно–быстро–медленно*, что по драматургии выглядело как торжественный пролог, оттеняемый деятельным движением в среднем разделе (но с поддержанием торжественного характера), с последующей репризой-аркой к прологу.

Баха чрезвычайно привлекал приподнято-ораторский дух музыки такого рода и присущая ей декламационная риторика героико-патетического характера, подчёркнутая заострённым пунктирным ритмом. И следует признать, что воссоздаваемая им подобная образность по мысли и экспрессии ощутимо сильнее того, что удавалось сделать французским авторам, начиная с Люлли. Упомянутая притягательность данной модели для Баха сказалась во множестве её претворений: во вступительных частях оркестровых сюит и духовных кантат (очень показательна Кантата № 61) и в целом ряде пьес «Хорошо темперированного клавира» (фуги *D-dur* и *d-moll* из I тома, Прелюдия *Fis-dur* из II-го и т.д.).

Когда композитор привлекал к «озвучиванию» французской увертюры ресурсы полномасштабного оркестра, её музыка нередко смыкалась с так называемым «большим стилем», истоки которого восходят к барочному классицизму дворцового Версаля. Совершенно характерны в данном отношении увертюры оркестровых сюит № 3 и № 4. Эти монументально-праздничные интрады в ритмах торжественного шествия и в лучезарном *D-dur* вздымают к небесам хвалу миру и жизни. Парадная мощь происходяще-

го, помимо акцентированной укрупнённости широких линий, обеспечивается тембровой насыщенностью фактуры: нарядный блеск высоких духовых, среди которых своей звонкой фанфарностью выделяются трубы *clarino*, могучие перекаты басового голоса, гулкий грохот литавр, причём общая пленэрность оркестровой фонки напоминает «Музыку на воде» Генделя.

В ряде образцов кантатно-ораториального жанра к этому добавляется пышное «многогласие» хоровой мессы, особенно звучное на восклицаниях *Alleluia* (характерен № 1, Хор из Кантаты № 148 «Воздайте Господу славу»). Весьма примечательна в рассматриваемом отношении Кантата № 119, которая была приурочена ко дню выборов в Лейпцигский городской совет, и соответственно данному торжеству Бах задействовал здесь атрибуты «большого стиля», что во всей полноте представлено в опорных хорах №№ 1 и 7: в величественных очертаниях, с широким размахом, в истинно фресковой манере, которой отвечает эффектное *romposo* и звучная, массивная оркестровка (4 трубы, литавры, 2 флейты, 3 гобоя и струнные). И если в приветственном прологе превалирует импозантная церемонность, то в № 7, переходя «от слов к делу» (обращение к Господу, дабы Он благоволил «*дому правления отцов наших*»), акцентируется деятельное начало.

По ярко выраженному контрасту с «большим стилем» в творчестве Баха соседствовало сугубо камерное, тонкое и «тихое» рококо. В перспективе времени оказалось, что и по части этого чистейшего порождения французской культуры первой половины XVIII века самое замечательное принадлежит перу великого немецкого композитора. Кстати, в двух оркестровых сюитах в качестве финала он включает жанровые картинки «галантного стиля», поименованные по-французски: в Сюите № 2 это популярнейшее «*Badinerie*» («Шутка»), а в Сюите № 4 — «*Rejouissance*» («Праздник» или «Веселье»).

Касательно крайнего *Zanada* европейского континента, не будем обманываться заголовком «Английские сюиты». Так эту серию пьес для клавира называли ученики Баха (может быть, с его слов), будто бы потому, что они сочинялись по заказу любителя музыки с Британских островов. Но возможны и

другие объяснения: каждая из сюит начинается Прелюдией, что было характерно для сюит Г. Пёрселла; кроме того, в названии содержится указание на сближение с клавирной манерой жившего в Лондоне Г. Ф. Генделя. Хотя следует признать, что, к примеру, в сюитах № 1 и № 4 заметно преобладает лёгкое, изысканное письмо во французском вкусе.

Пёрселл был упомянут не случайно — вещи типа № 1. Ария (Дуэт) из Кантаты № 20 явственно демонстрируют, что Бах несомненно знал произведения «британского Орфея» и в частности испытал очарование характерного для его творчества артистизма вокального диалога. Более того, немецкий композитор не обошёл своим вниманием и явление более отдалённое по времени — самый исток клавирного искусства в лице вёрджинелистов. Допустим, в Бурре из Английской сюиты № 2 и в ряде частей Сюиты *f-moll* (823) можно почувствовать ту прямолинейность и грубоватую простоватость, которая у У. Бёрда и его ближайших последователей шла непосредственно от прообразов народной танцевальной культуры.

И, говоря о воспринятой Бахом «старине» нельзя не упомянуть о пройденных им «уроках» *нидерландской* полифонической школы Возрождения, особенно в традиции Жоскена Дебре (достаточно услышать вступительную часть Кантаты № 9), и о постоянном обращении к тому, что шло от архетипов давних танцевальных форм *испанского* происхождения (чакона, сарабанда, пассакалья). Присоединим к этому необъятный спектр воспринятых качеств музыкального искусства самой *Германии*: богатейшая сокровищница фольклора, протестантский хорал и профессиональное творчество от Шютца, Фробергера, Бухстехуде, Пахельбеля, Кунау и Бёма до Телемана и Генделя.

Таким образом, как пришлось убедиться, стилевой диапазон охваченных Бахом по времени и пространству национальных школ и сфер музыкального искусства был поистине *всеевропейским*, а сам он, в согласии с более поздней терминологией деятелей Просвещения, с полным правом мог назвать себя «гражданином мира». Добавим к сказанному тот факт, что из самых известных сыновей великого композитора на трёх «немецких» Бахов

(«галльский» Вильгельм Фридеман, «берлинский» или «гамбургский» Карл Филипп Эмануэль и «бюккербургский» Иоганн Кристоф Фридрих) приходится один «иностраный» Бах («миланский» или «лондонский» Иоганн Кристиан).