

# БАХ



«СВЕТОЗАР» ПЕТЕРБУРГ.

1922.



Текст книги и иллюстрация отпечатаны  
в 15-й Государственной типографии  
(бывш. Голике и Вильборг)

Р. Ц. № — 653

Напечатано в количестве 5000 экз.

**ИОГАН СЕБАСТИАН БАХ**

**1685 — 1750**

**ЕВГЕНИЙ БРАУДО**

---

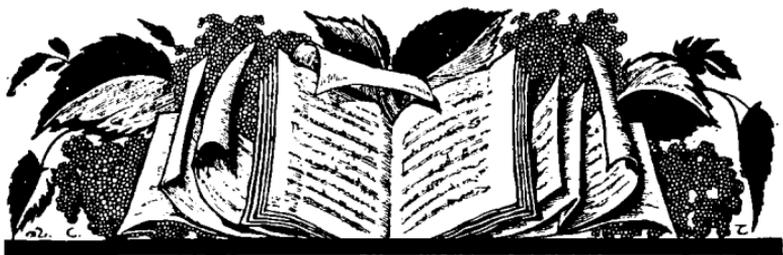
# **ИОГАН СЕБАСТИАН БАХ**

**ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ**



---

**СВЕТОЗАР □ ПЕТЕРБУРГ**  
1922



## ИОГАНН СЕБАСТИАН БАХ.

(БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК).



Если гений есть счастливое сочетание различных черт, встречавшихся у его предков, то одним из лучших доказательств этого мог бы послужить Иоганн Себастиан Бах. Он принадлежал к семье, которая в течение столетия поставляла для многочисленных городков тюрингенской области органистов, городских и придворных музыкантов, из поколения в поколение прогрессирующих в смысле своей музыкальной одаренности. Сам Иоганн Себастиан очень гордился высокой музыкальностью своего рода и тщательно хранил в своих бумагах родословную семьи. Прадед, дед Иоганна Себастиана принадлежали к цеху музыкантов, и отец его, Иоганн Амвросий, также занимал должность городского скрипача в Эрфурте. В начале семидесятых годов XVII столетия он переехал в Эйзенах, где в 1685 году 21 марта, по датам фамильной хроники, родился Иоганн Себастиан. В Эйзенахе, очаро-

вательно расположенном среди тюрингенских лесов, у подножия старинного замка протекли детские годы будущего мирового гения. Нелогко жилось бедному ребенку. Отец его, обремененный большой семьей, неоднократно обращался в городской совет с прошениями, ходатайствуя о денежной помощи, в виду невозможности прокормить своим заработком жену и детей. Десятилетним мальчиком Иоганн Себастиан потерял, почти одновременно, и мать и отца. Его старший брат Иоганн Христоф (ими чрезвычайно часто встречающиеся в семье Бахов), органист в Ордруфе, принял осиротевшего ребенка в свою семью. Мальчик отдан был в местную гимназию, и Христоф взялся руководить его дальнейшим музыкальным образованием, начатым, вероятно, еще у отца. Нам почти ничего не известно о музыкальных знаниях Иоганна Христофа, но это был повидимому очень строгий человек, о чем свидетельствует следующая история, которую приводят первые биографы Баха. Иоганн Христоф хранил у себя книгу с композициями знаменитейших мастеров того времени. Несмотря на многократные просьбы своего младшего брата, он никак не хотел выдавать ему этой заветной книги. Тогда последнему пришлось прибегнуть к хитрости. Ночью, когда все в доме спали, он прокрадывался к шкапу, где хранилась книга за решетчатой дверцей, просовывал свои маленькие руки между прутьями решетки, что давало ему возможность свернуть в

трубку переплетенную книгу, и таким образом вынимал ее оттуда. При свете луны, так как ему неоткуда было достать даже свечки, ребенок списывал ноты, с жадностью усваивая музыкальное содержание запретных пьес. Но однажды за этим занятием застал его брат и без всякой жалости отобрал от мальчика список, добытый с таким трудом.

Когда мальчику минуло пятнадцать лет, он, опасаясь оказаться в тяжесть своему старшему брату, отправился в город Люнебург и поступил в хор «избранных певчих» при местной церкви. Пребывание в Люнебурге послужило весьма на пользу музыкальному развитию Иоганна Себастиана Баха. В богатой люнебургской монастырской библиотеке хранилось собрание партитур старинных итальянских и немецких мастеров, которые любознательный юноша, вышедший теперь из под опеки строгого брата, мог свободно изучать. В те отдаленные времена, это был единственный способ приобретения настоящих музыкальных знаний. Учиться юному Баху приходилось непосредственно по образцам старых мастеров, усваивая себе без помощи учителя опыт музыкального письма, накопленный столетиями. Мы имеем все основания полагать, что именно таким способом, а не учением у какого нибудь сухого педанта, Бах обрел свою изумительную композиторскую технику и знание музыкальных форм известных в его время.

В Люнебурге на Баха значительное влияние оказал органист местной церкви Св. Иоанна, Георг Бем, один из наиболее интересных композиторов северонемецкой школы соединявший глубокую мечтательность с удивительным изяществом своих композиций. Нам в точности не известно, сделался ли Иоганн Себастиан Бах действительно учеником Бема, но имеется много данных в пользу этого предположения. Через Бема Бах, вероятно, познакомился с произведениями патриарха немецкой школы органистов Адама Рейнкена, одного из крупнейших мастеров своего времени, двинувшего искусство органной игры на путь самостоятельного развития. В некрологе Баха мы находим известие о том, что он дважды предпринимал поездки в город Гамбург, чтобы услышать игру этого замечательного виртуоза. Кроме того, мы знаем о его посещениях маленькой резиденции люнебургского герцогства Целле, где местный герцог, соревнуясь с королем-солнце, устроил свой дворцовый обиход и в том числе свою придворную капеллу по французскому образцу. Здесь юноша имел возможность впервые ознакомиться с элегантным стилем французской светской музыки и услышать камерный оркестр, отличавшийся чрезвычайной выравненностью своего исполнения и изяществом в передаче прихотливых мелодических украшений, бывших тогда в моде. Большое музыкально-историческое значение имеет то обстоятельство, что Иоганн Себастиан Бах

познакомился таким образом и с изысканными клавишинными <sup>1)</sup> пьесами Куперена «великого» (1668—1733), несомненно отразившимися на его собственном клавишинном стиле.

В 1703 году Бах окончил среднюю школу. Многие из членов его семьи соединяли высшее образование с профессией музыканта. Несомненно, что и Иоганн Себастиан готовился к поступлению в университет, но бедность, частый спутник гения, помешала ему продолжать свое образование. Необходимо было озаботиться о какой-нибудь службе и он с радостью принимает место скрипача придворной капеллы в Веймаре. Искусством игры на скрипке юноша владел уже с ранних лет, но после ознакомления с искусством Бема и Рейнкена его привлекал, главным образом, король инструментов—орган, неисчерпаемое звуковое богатство которого окрыляло его творческую фантазию. Но уже через полгода Бах покинул Веймар, чтобы переселиться в другой небольшой тюрингенский городок Арнштадт. Повидимому восемнадцатилетний юноша уже был блестящим виртуозом на органе, так как игра его настолько поразила членов местной консистории, что ему сразу назначено было весьма солидное по тогдашним временам вознаграж-

---

<sup>1)</sup> Клаведин—предшественник нашего фортепиано, инструмент, струны которого приводились в звучание не молоточками, а маленькими заостренными кусочками перьев.

дение. Должность органиста давала Баху возможность испытать свои силы в области композиции, так как на его обязанности лежало не только сопровождение церковной службы, но и сочинение необходимой для нее музыки. И вот, к немалому удивлению жителей Ариштадта в первый день Пасхи церковный хор исполняет кантату нового органиста, музыкально настолько яркую, что при первом прослушании можно считать автором ее композитора XX столетия. Основной темой этой кантаты послужили слова священного писания: «Ты не оставь души моей во аде», причем «ад» изображен в звуках необычайно реалистично. Тяготение к звуковой живописи, о художественном смысле которой мы будем говорить еще ниже, чувствуется также и в другой чрезвычайно интересной композиции Баха этого же периода, пятчасном клавесинном каприччио «На отъезд моего милого брата». Мы всячески рекомендуем вниманию читателя эту, почти совершенно неизвестную любителям, баховскую композицию. Бах передал в звуках эпизод из жизни, прощание с братом Иоганном Яковом, который уезжал в Швецию на место гобоиста в одном из полков Карла XII. Наивно звучат в этой пьесе улещивания друзей, старающихся удержать старшего Баха «представлением о неожиданных казусах, могущих приключиться с путешественником в дороге», (музыка соответствующей части преуморительно блуждает по различным тональностям), затем всеобщее ры-

дание, а в конце бойкая fuga на мотив почтового рожа. Но эта жанровая музыкальная сценка, при всей наивности, написана мастерски, чрезвычайно характерно и сжато.

Чтобы понять художественное развитие Баха, надо всегда иметь в виду, что знания свои он почерпал не у учителей и не в музыкальных академиях, а путем знакомства с выдающимися немецкими композиторами своего времени и перепиской музыкальных образцов, на которых он всесторонне изучал композиторскую технику. В арнштадской церковной библиотеке хранилось довольно обширное собрание нидерландских контрапунктистов XV и XVI столетия, чрезвычайно интересовавших юного мастера. Но изучением одних лишь памятников минувшего Бах никогда не довольствовался. Его всегда живо привлекали последние успехи музыкального искусства и если принять во внимание историческую перспективу, то в нем нельзя не признать композитора чрезвычайно склонного ко всему новому, свежему. Поэтому нет ничего удивительного в том, что, пробыв несколько месяцев на новой своей службе Бах стал копить из своего скудного жалования часть денег для музыкального паломничества в Любек, где славился тогда органист Дитрих Букстегуде. О Букстегуде современная хроника рассказывает, что он давал органные вечера, которые являются прототипом духовных концертов. Эти органные вечера были обя-

заны своим происхождением обычаю местных купцов собираться еженедельно по четвергам, по дороге на биржу, в местной церкви, где органист играл им, конечно за известную «благодарность», свои новые композиции. Число слушателей с годами расширялось, случайная «благодарность» переходила в постоянные денежные сборы в пользу органиста и к органным композициям стали присоединяться остальные роды церковной музыки. Характер этих вечеров напоминал собою те, сопровождаемые музыкой молитвенные собрания («оратории»), какие устраивал в Риме Филиппо Нери для религиозной пропаганды. Но центр тяжести на концертах Букстегуде перенесен был в область музыки. Букстегуде был композитором с гениальными задатками. Величайший органист своей эпохи Букстегуде не менее значителен и как автор многочисленных «кантат» (под которыми разумеют крупные вокальные произведения с инструментальным сопровождением, состоящие из соло, дуэтов и хоровых номеров). Знатоки творчества Букстегуде называют его «импрессионистом», и поражаются размахом его фантазии. Примечательно то, что Букстегуде в эпоху, любившую чрезвычайную усложненность многоголосного стиля, напротив того всегда стремился избегать всего, недоступного музыкальному восприятию публики. Но в этой вынужденной простоте крылось своеобразное мастерство. Только такой вдохновенный музыкант, как Буксте-

гуде, у которого полет фантазии сочетался с глубокой художественного содержания его композиций мог в ту пору пренебречь богатым музыкальным наследием, не впадая сам в слащавость и в чрезмерную легкость письма.

Два года пришлось ждать Иоганну Себастиану Баху вожделенного отпуска. Наконец в октябре 1705 г. он отпущен был церковными властями на две недели в Любек. Несмотря на суровую осень Бах не убоился предпринять путешествие пешком в триста пятьдесят километров. Потрясенный тем новым, что услышал он в городе Букстегуде, Бах остался там до февраля 1706 года. Когда он, с трехмесячным опозданием возвратился обратно в Арнштадт, то консистория наредила над ним суд за такую просрочку отпуска. Консistorский акт дошел до настоящего времени. Из него явствует, что духовное начальство ставило в вину Баху, не только его опоздание из отпуска, но и художественную самостоятельность, ранее проявленную молодым музыкантом. Община жаловалась на то, что хоральный аккомпанимент Баха отличается такими странными отступлениями и вариациями, что он приводил в конфуз молящихся. Затем ему вменялось также в вину его небрежное отношение к обязанностям руководителя церковного хора. В последнем пункте консистория, быть может, была и права. При всей своей гениальности Бах не отличался организаторскими способностями, что неодно-

кратно сказывалось на всей его дальнейшей карьере. Еще до отъезда в Любек у него произошло крайне резкое столкновение с одним из его учеников, едва не закончившееся кровопролитием. Баху предложено было в трехдневный срок дать свое письменное объяснение. Мы не знаем, что приводил он в свое оправдание, но нам известно только, что приблизительно через год строптивый органист покинул Арнштадт и переселился в имперский город Мюльгаузен. Здесь, помимо жалованья в восемьдесят пять гульденов, которые он получал в Арнштадте, ему предложено было еще вознаграждение натурой, в виде нескольких мешков зерна, небольшого количества дров и хвороста, каковые мюльгаузенский магистрат обязался доставлять ему на дом. Но увы, и в Мюльгаузене он не нашел подходящей почвы для той работы, к которой он считал себя призванным. Его музыкальный гений за последние годы значительно окреп. Он сознал свои силы и имел теперь ясное представление о том, что от него требует искусство.

В Мюльгаузене шла ожесточенная борьба между двумя направлениями немецкой религиозной мысли: между сторонниками правоверного лютеранства, «ортодоксами» и так называемыми пиэтистами, противниками церковной обрядности, во имя непосредственного приобщения паствы к евангельскому слову. Как это ни странно, но проповедник Евангелия в музыке и

представители более свободного религиозного течения оказались врагами. Пиэтисты признавали музыку вредным соблазном для церковного богослужения, и, когда они окончательно взяли верх, Баху пришлось подать мюльгаузенскому совету прошение об отставке. Будучи сам проникнут мистикой и пиэтизмом, Бах однако примыкал к крайней ортодоксии, так как в церковной службе музыка была тесно связана с обрядовой стороной, и ради торжества каких бы то ни было религиозных течений он отнюдь не хотел жертвовать тем искусством, которое несло ему глубочайшее откровение в религии. В прошении об отставке, поданном мюльгаузенскому городскому совету, Бах писал: «Преследуя лишь одну главную цель, создание урегулированной во славу Божию церковной музыки, я по мере сил своих и разумений старался улучшить качество исполняемой музыки почти во всех церквях округа и не без материальных затрат приобрел для сего хорошую коллекцию избранных композиций. Но я встретил тяжелые препятствия при осуществлении этих моих стремлений, и в данное время не предвижу, чтобы обстоятельства изменились в пользу тех душ, которые составляют приход этих церквей». За год своего пребывания в Мюльгаузене Бах написал несколько кантат. Одна из них была сочинена по случаю избрания нового магистрата. В ней также, как и в двух других церковных кантатах, принадлежащих мюльгаузенскому пе-

риоду, музыкальный гений Баха сказывается во всем своем объеме. Форма кантаты в руках такого мастера, как Бах, приобретала необычайную гибкость и способность выражать самые различные религиозно — поэтические настроения. Наряду с «выборной» кантатой, блестяще инструментованной, ввиду ее высокого назначения, Бах в Мюльгаузене создал еще одну из своих наиболее популярных кантат, так называемый «трагический акт», в которой изливает такой поток скорбных звуков, что невольно поражаешься глубине пессимизма выраженного двадцатитрехлетним автором. В списке произведений Баха кантаты занимают самое первое место (им всего написано было около трехсот кантат), но напечатана при жизни его была лишь всего одна, и то на средства мюльгаузенского магистрата, пожелавшего сохранить музыкальный памятник своего высокочтожественного избранника.

25 июня 1708 года Бах подал свое прошение об отставке, чтобы вновь переселиться в Веймар, где он вторично поступил на службу к местному герцогу. Он возвращался в Веймар не один, а в сопровождении супруги. Женился он еще при вступлении в должность мюльгаузенского органиста. Его избранницей была Мария Барбара Бах, младшая дочь его дяди Михаила. Тринадцать лет прожила она в счастливом союзе с Иоганном Себастьяном и подарила ему двух дочерей и пять сыновей, из которых оба

старших, Фридеман и Филипп Эмануил сделались впоследствии знаменитыми музыкантами. Бах был приглашен на этот раз в Веймар придворным органистом. Кроме деятельности органиста он участвовал в камерном ансамбле и здесь же впервые начал писать церковную музыку в духе новых веяний. В Веймаре он мог отдохнуть от мюльгаузенских церковных дряг. Повидимому новая обстановка весьма благоприятствовала его усовершенствованию в качестве виртуоза на органе. И действительно, слава Баха стала расти невероятно быстро. Ежегодно он принимал художественные поездки по различным городам Германии. Так, например, в 1717 году он принимал участие в музыкальном турнире с приезжим французским композитором Маршаном и вероятно оказался бы победителем, если бы его противник сам не поспешил бы бегством спастись от неминуемого поражения. Большинство крупных органных произведений Баха относится к его веймарскому периоду. То были в первую очередь грандиозные органные фуги, играющие в его творчестве ту же роль, какую девять симфоний играют в музыкальной биографии Бетховена. Законам фуги действительным и по настоящее время мы обязаны его гению. Он окончательно упорядочил эту художественную форму образовавшуюся перенесением приема вокальной композиции на клавишный инструмент. Планмерно и ясно строится у Баха сложная звуковая ткань фуги,

столь совершенно отвечающая органу. Строгость и свобода, глубокая одухотворенность при законченной пластике форм, таковы взаимно дополняющие друг друга элементы баховской фуги. На вершине им достигнутой Бах остался одиноким, ибо не имел достойных последователей,—быть может единственный пример в мировой истории искусства. Кроме фуг большое значение имеют также и хоральные прелюдии Баха для органа — «симфонические поэмы в миниатюре», как назвал их Макс Регер.

Эти хоральные прелюдии обычно представляли собою соединение, мелодии хора в верхнем голосе и мотива поэтически иллюстрирующего основное настроение хора. Самый художественный принцип этих хоральных прелюдий чрезвычайно прост. Характерным музыкальным рисунком мотива Бах выражает все, что ему хочется музыкально сказать в связи с заглавием данного хора. Поэтому органные книжки Баха могут как бы служить словарем его языка звуков, и по отдельным хоральным прелюдиям мы можем почти с полной точностью установить, что именно хотел тем или иным мотивом выразить сам композитор. Об этом мы скажем еще подробнее при изложении дальнейших музыкальных судеб Баха, но на один чрезвычайно важный результат пребывания его в Веймаре необходимо указать теперь же. Бах имел здесь возможность основательно изучить разнообразные формы итальянской камерной

музыки, оказавшие, опять таки, огромное влияние на его собственный стиль.

Однако, этот блестящий период в жизни Баха обрывается совершенно внезапно. Что-то произошло между ним и герцогом, но что именно сейчас уже сказать невозможно. Есть основание полагать, что Бах, обиженный какой-то несправедливостью при назначении придворного капельмейстера заявил в очень резкой форме о своем желании оставить Веймар. Такой гордый язык со стороны придворного служителя, к числу которых относились тогда артисты, навлек на него гнев светлейшего герцога, и Бах за дерзкое поведение был выдержан в течение месяца на гауптвахте, а по отбытии ареста крайне немилостиво отпущен на новую службу к герцогу ангальт-кетенскому в город Кетен.

Город Кетен в Тюрингене вероятно столь же мало знаком русскому читателю, как и перечисленные нами раньше места деятельности Баха. Кетен был резиденцией герцога Леопольда, большого любителя музыки, игравшего на нескольких инструментах. Своему новому директору камерной музыки он был привержен всей душой и между обоими, повидимому, установилась сердечная дружба, на почве искренней любви к искусству. В крохотном Кетене у Баха не было органа. Церковная музыка не входила в область его ведения и отныне он стал сосредоточивать свои силы в камерной области. Все, что отравляло его

жизнь в Мюльгаузене и в Веймаре, развеялось теперь, как сон, и в тиши кетенского дворца Бах создавал произведения, интимнее всего отражавшие его внутренний мир. Пять лет, проведенные в Кетене, были наиболее счастливым периодом в жизни Баха. Но в эту счастливую пору творчества Баху пришлось испытать большое личное горе. Возвратясь летом 1720 года из совместной поездки с герцогом в Карлсбад, Бах не нашел больше в живых своей горячлюбимой жены. Она умерла и была похоронена во время его отсутствия, причем не было никакой возможности известить его об этом несчастье. Полтора года спустя, 3 декабря 1721 года, Бах вступил во вторичный брак с Анной-Магдаленой Вюлькен, придворной кетенской певицей. Она сделалась его чутким другом, верно понимавшим его музыкальный гений. Часто Анна-Магдалена помогала своему гениальному супругу в переписке нот, и почерк ее настолько сделался похожим на почерк самого Баха, что даже лучшие знатоки баховских рукописей часто ошибались в определении того, кем из обоих супругов написан данный манускрипт.

Привести весь список сочинений Баха, относящихся к годам его пребывания в Кетене, мы, в виду ограниченности места не имеем возможности. Среди камерных композиций этого периода главное значение имеют его произведения для скрипки и виолончели соло, а также для клавесина, (предшественника

нашего фортепьяно). Клавесинные пьесы Баха—живой источник музыкальной красоты—сравнительно хорошо знакомы всем, кто так или иначе прикосновенен к музыкальному искусству. Во главе этой группы сочинений Баха стоит сборник «хорошо темперованный клавир, или прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах, как в отношении мажорной терции, так и минорной. Для пользы и употребления любознательного музыкального юношества уже занимающегося такими упражнениями составлено и сочинено Иоганном Себастьяном Бахом, придворным кетенским капельмейстером и директором камерной музыки. 1722 год». Название «темперованный (уровненный) клавесин» имеет в виду особую настройку инструмента и обозначает одно из важнейших музыкальных завоеваний того времени. Дело в том, что на старых клавишных инструментах невозможно было играть во всех тональностях, ибо тогда еще не применялась система настройки, практикуемая в настоящее время и основанная на делении октавы на двенадцать совершенно равных полутонов, которые представляют собою некоторые средние величины, уклоняющиеся от акустической чистоты интервалов. Этот принцип настройки введен был органистом Андреем Векмейстером в конце XVII века, но известен был уже итальянским теоретикам XVI ст. Первоначально сборник Баха имел чисто педагогическую цель, как явствует из самого его заглавия, но это обстоятельство ничуть

не умаляет его высокого художественного достоинства. В последние годы своей жизни другой гениальный музыкант, Рихард Вагнер, любил ежедневно проходить по вечерам по новой фуге Баха, восхищаясь разнообразием их поэтического содержания. Фуга, высшая по законченности форма звукового творчества, была наиболее естественным для Баха выражением его музыкального мышления. Являясь по существу своему одним из видов вариационных форм, фуга давала Баху возможность развернуть все богатства своего художественного воображения. Каждая отдельная фуга его «хорошо темперованного клавирина» некогда названного Гансом Бюловым «библией пианизма» облечена в свою особую форму органически связанную с музыкальным содержанием темы, положенной в ее основу. Колоссальное мастерство Баха всегда служило для него средством передачи различных творческих настроений, но никогда не было самоцелью, как это может казаться при поверхностном знакомстве с ним.

Наряду с формой фуги Бах в своей камерной музыке кетенского периода пользуется также и другими формами: концертом, сонатой, сюитой. Соната Баха является многочастной композицией, построенной по принципу чередования быстрых фугированных частей с медленными певучими, причем он часто сближает ее по типу с сюитой, художественный смысл которой, как известно, заключается в следовании различ-

ных танцев. Более приближается Бах к сонатному стилю в своих концертах, как для отдельных инструментов, так и для камерного оркестрового состава. Несравненными образцами последних является круг шести «бранденбургских» концертов (названных так по имени маркграфа Бранденбургского, которому они были посвящены). Их музыкальная сущность, как инструментальной формы, заключалась в противопоставлении друг другу небольшой группы сольных инструментов и общей массы оркестра. Обе группы могли быть сопоставляемы различным образом, и по искусной разработке приемов инструментального состязания бранденбургские концерты еще поныне рождают впечатление неисчерпаемого богатства музыкальной фантазии. Наконец, в том же Кетене Бахом сочинены были также и очаровательные «французские» сюиты для клавесина, написанные для «развлечения» второй его супруги, Анны Магдалины. Бах, потомок городских музыкантов, творцов самой формы сюиты, до чрезвычайности любил эту форму. В своих сюитах он, как знаток, собирал всякие диковинные танцы — итальянские, французские, немецкие, испанские, даже польские. Их свободное сопоставление и прихотливое чередование различных ритмов, повидимому, отвечало его жажде острых музыкальных впечатлений. Написанные в Кетене французские клавесинные сюиты в сжатых формах содержат наиболее грациозные и мелодически-восхитительные пьесы из всего им написан-

ного. Кроме этих клавесинных сюит им созданы были еще в Кетене и две оркестровые C-dur и H-moll, которые мы с полным правом можем назвать музыкальным фундаментом всего позднейшего оркестрового стиля.

Пять лет пробыл Бах в маленьком Кетене. Он охотно бы остался там и дальше, если бы изменившиеся семейные обстоятельства — необходимость дать образование подрастающим детям — не заставили его искать нового места в наиболее крупном центре, ибо сколь плодотворна не была его деятельность в качестве камерного композитора, но главной целью его творческого пути все же оставалось «урегулирование церковной музыки во славу Господню», как он сам выражался. Осенью 1722 года в Лейпциге открылась ваканция кантора школы св. Фомы, то есть руководителя ученического церковного хора. После некоторых колебаний Бах решил выступить соискателем на эту почетную должность, которую со времен реформации занимал ряд выдающихся немецких композиторов. Лейпцигский городской совет, от которого зависело назначение кандидата, весьма недружелюбно встретил Баха, и только тогда, когда оказалось, что лучшие музыканты того времени не пожелали занять этого поста, решено было удовлетвориться «музыкантом среднего достоинства», как отмечено в протоколах. Нелегко было Баху удержать за собой это место, и не раз приходилось ему вступать в пререкания с чле-

нами городского совета, среди которых было несколько человек, мнивших себя большими знатоками музыки и в силу этого особенно неприятных для подчиненного им кантора. Ученики гимназии Св. Фомы исполняли в качестве певчих богослужебную музыку в различных церквях города. При гимназии устроен был интернат, куда принимались бесплатно музыкально одаренные мальчики. Во времена Баха число их равнялось пятидесяти пяти. Баху вменялось в обязанность обучать этих мальчиков музыке и латинскому языку. Его питомцы разделялись на четыре группы для пения в четырех лейпцигских церквях. Кроме того — и это была одна из главных статей его дохода — его хор участвовал на свадьбах и похоронах, а также и во всех больших церковных празднествах. Затем кантор обязан был сочинять «воскресные и праздничные кантаты, а также всяческую иную фигуральную музыку» и, наконец, он был дирижером университетского оркестра. Обязанности Баха были чрезвычайно разнообразны. Но такой напряженный труд был бы вполне по силам этому гиганту, если бы не целая сеть мелких и зловещих интриг, которая опутывала его на новом месте службы.

Бах в глазах магистрата был человеком беспокойным и заносчивым. Он неоднократно обращался в городской совет с разного рода докладными записками о необходимости полной реформы музыкального преподавания в училище Св. Фомы. Отцы города, враж-

дебно настроенные против настойчивого кантора, в ответ на все его представления отвечали выговорами, всячески подчеркивая его непослушание их воле. Гордому, самолюбивому композитору было чрезвычайно тяжело сносить подобные унижения и вдвойне обидно было то, что городской совет оказывал явное предпочтение его сопернику, некоему Гернеру, музыканту совершенно незначительному.

Все эти огорчения заставили Баха, после семилетнего пребывания в Лейпциге, обратиться с письмом к своему гимназическому другу Эрдману, занимавшему пост русского резидента в Данциге, с просьбой об оказании ему протекции. Этот единственный большой документ, относящийся к жизнеописанию Баха,—впоследствии найден был в московском посольском архиве, среди бумаг Эрдмана. В начале письма Бах рассказывает о своем пребывании в Кетене, о том, как он решил принять участие в пробном испытании, первоначально опасаясь, что «не совсем прилично скромному капельмейстеру пред'являть претензию на такой высокий пост». Затем идет описание тех неудач, которые постигли его в Лейпциге. Эту часть письма Баха приводим полностью. «Во-первых, пишет Бах, моя служба отнюдь не оказалась столь приятной, как мне об этом говорили; во-вторых, я лишаюсь многих случайных доходов; в третьих Лейпциг чрезвычайно дорогой город; в четвертых я имею дело с начальством весьма мало преданным музыке, а потому испытываю

постоянное огорчение, зависть и преследование, почему мне и приходится искать с помощью Всевышнего своей фортуны в другом месте. Буде, Ваше Высокородие, узнает о подходящем месте для своего покорного слуги, то я очень прошу не отказать мне в рекомендации. Я не премину оправдать такое благосклонное за меня заступничество. Моя нынешняя служба дает мне около семисот талеров, а когда имеется больше покойников, чем обыкновенно, то в такой же пропорции возвышаются и мои доходы. Если же бывает здоровый воздух, как в прошлом году, то я на одних покойниках потерял свыше ста талеров. В Тюрингене я на четыреста талеров могу прожить лучше, чем на двойную сумму в Лейпциге. Вследствие чрезмерной дороговизны жизни, считаю также необходимым упомянуть несколько о моем домашнем обиходе. Я во второй раз женат, имею от первого брака трех сыновей и одну дочь, коих, Ваше Высокородие, если благоволите припомнить, изволили видеть в Веймаре, а от второго брака в живых один сын и двое дочерей. Мой старший сын студент юридических наук, оба остальных посещают последние два класса школы, и старшая дочь моя также еще незамужем. Дети от другого брака еще совсем малы: старшему из них всего шесть лет. Все они прирожденные музыканты, и, при участии моей семьи я могу устроить целый вокально-инструментальный концерт, тем более, что моя теперешняя жена поет

весьма чисто сопрано, а моя старшая дочь недурно вторит ей».

Письмо это датировано 28 октября 1730 года и служит свидетелем угнетенного состояния духа в эпоху жизни, когда Бах находился в полном расцвете своих творческих сил. Его желанию покинуть Лейпциг не суждено было сбыться. До конца своих дней Бах остался кантором школы Св. Фомы, уйдя в последние годы своей жизни совершенно в себя и отказавшись от бесплодной борьбы с лейпцигскими бюргерами. Мало по малу в нем растворялась та горечь, которую он чувствовал в своем разладе с согражданами. Внутренне примирившись с ними, он всецело ушел в светлую сферу своего искусства.

В полнейшей замкнутости и одиночестве он продолжал работать над своими церковными композициями. Для исполнения их в его распоряжении, кроме ученического хора, имелось четыре городских музыканта, три скрипача и один музыкантский ученик. Это было все, что предоставлял ему городской совет. Как, с таким составом, Бах мог исполнять свои грандиозные композиции, рассчитанные на большой хор и оркестр—для нас до сих пор останется загадкой.

Центральное место в этом последнем периоде баховского творчества занимают произведения, предназначенные для церковных служб. Для знатоков творчества Баха наибольший интерес представляют его, совершенно неизвестные широкой публике духовные

## Сiастма.

A handwritten musical score for a piece titled "Сiастма" (Ciaccona) by Johann Sebastian Bach. The score is written on 12 staves, organized into three systems of four staves each. The notation is dense and characteristic of the Baroque era, featuring complex rhythmic patterns, many beamed sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of ornaments and slurs. The piece is in a single system, with no repeat signs or fermatas visible. The handwriting is in black ink on aged paper.

и светские кантаты. По сведениям баховского некролога, он для каждой воскресной службы писал новую кантату. Всего им сочинено было пять ежегодников таких кантат, то есть двести девяносто пять кантат, из которых двести шестьдесят шесть написаны в Лейпциге. Из них до настоящего времени сохранилось только двести шесть, включая в число их и восемь сомнительных. Слыше ста лет эти кантаты хранились в архивах, как совершенно мертвый материал, и только с образованием баховского общества, поставившего себе целью художественную пропаганду произведений великого кантора, многие из них сделались достоянием широкого круга его ценителей. Правда, эти кантаты с трудом доступны современному слушателю. Для усвоения их необходимо умение следить за развитием какой либо мысли не в одном лишь отдельном голосе или мелодии, а в сочетании многих одновременно звучащих голосов, дающих в своей совокупности представление о полном художественном величии этих произведений. В сфере полифонии Бах достиг предельных высот и тем закончил за собой пятисотлетний период развития музыкального искусства, «Можно считать правилом, что чем глубокмысленнее Бах в своих формальных комбинациях, тем с большей уверенностью следует рассчитывать на то, что за необычайной формой таится столь же неожиданная мысль», так говорит Роберт Франц, немецкий композитор второй половины XIX столетия, один из самых тонких знатоков баховского

вокального стиля. По богатству и разнообразию своих поэтических настроений кантаты Баха неисчерпаемы. Все оттенки религиозного чувства, какие вызывает у верующего воскресное чтение библии и Евангелия, нашли в них свое отражение. До бесконечности разнообразны и музыкальные средства, с помощью которых Бах в звуковых символах представляет нам весь мир в его духовном преображении. Мы встречаемся с четырех-пяти-восьми голосными хорами, с кантатами написанными целиком для хора и соло, с чисто сольными кантатами, диалогами и т. д. Чрезвычайно богат также и красочный спектр в инструментальном сопровождении этих кантат. Но к сожалению, восстановить всю обаятельность баховских инструментальных красок в настоящее время почти невозможно в виду исчезновения из музыкального обихода многих инструментов его оркестра. И потому многие оттенки его оркестра приходится для настоящего времени считать окончательно утерянными.

Одной из наиболее характерных черт баховских кантат, да и всего немецкого религиозного искусства, является стремление к драматической выразительности. Этот драматический уклон особенно сильно проявляется в баховских «пассиях» или музыке Страстей Господних. Драматические представления Страстей Господних возникли около VIII века и до середины XVIII столетия сохранились в обиходе лютеранской церкви. Бах строил свою музыку Страстей Господних на Еван-

гельском тексте, с немногими стихотворными вставками лирического характера. По свидетельству его сына Филиппа Эмануила, Бах написал пять пассий, из которых до нас дошли только две: по евангелию от Матфея и Иоанна. Первая из них была закончена еще в Кетене. Через шесть лет написана была им вторая пассия по евангелию от Матфея. Пассия по евангелию Иоанна носит характер лирический и выдержана в мягких проникновенно-религиозных тонах. Пассия по евангелию от Матфея исполнена более сильного драматического пафоса. От пассии по евангелисту Иоанну ее отличают более интенсивная обработка отдельных партий и яркое музыкальное освещение личности Христа. Она показывает, что Бах обладал удивительным умением характеристики в кратких музыкальных фразах и вызывал в отдельных евангельских сценах сильное драматическое напряжение. Религиозно-действенный элемент, из которого выросли мистерии средневековья, доведен у Баха до крайней степени своей выразительности, и с этой точки зрения он является окончательным завершителем народно творческого движения.

От обеих пассий мы переходим к главному памятнику баховской религиозной лирики—к его торжественной мессе «H-moll». В 1733 году Бах лично представил свою мессу курфюрсту саксонскому при следующем прошении: «Вашему Королевскому Величеству передаю при сем низжайше настоящую ничтожную мою работу,

доказывающую познания мои в музыке, со всеподданнейшей просьбой судить меня не по моей плохой композиции, а согласно известному милосердию Вашему, приняв меня под могущественную протекцию Вашего Величества. В течение нескольких лет я руководил музыкой в двух главных лейпцигских церквях, но при этом испытывал разные несправедливые преследования и всяческое уменьшение моих доходов, что несомненно прекратится, если Ваше Королевское Величество окажет мне милость, удостоив меня титула придворного музыканта и приказав издать соответствующий декрет». Однако титул придворного музыканта был дан Баху только через три года, после усиленных жалоб на те притеснения, которым он подвергался в Лейпциге. Крик исстрадавшейся души вылился в этой мессе.

Торжественная месса H-moll Баха — есть один из самых замечательных памятников немецкой религиозной мысли. Композитор, крайний приверженец лютеранской ортодоксии, пишет потрясающее произведение на латинский текст, точно желая этим открыто признать себя сторонником всехристианства. Месса эта грандиозна по своим размерам, и автор совершенно не мог рассчитывать на ее действительное исполнение во время богослужения. Она вообще не есть церковная месса в традиционном смысле этого слова. Отдельные части ее написаны в привычной для Баха форме сольной и хоровой кантаты. Некоторые номера

ее носят действительно определенно выраженный католический характер, в особенности там, где Бах стремится передать монументальную объективность веры, но в остальном Н-moll'ная месса проникнута тем интимным религиозным переживанием, которое можно назвать типичной протестанской чертой. Интимное и монументальное в ней не сливается воедино, и потому вся месса получила двойственный—католическо-протестантский характер, загадочный и глубокомысленный, как самые религиозные воззрения ее творца. Наряду с монументальностью общего замысла в Н-moll'ной мессе захватывает и совершенно иная ее сторона, это удивительная простота и проникновенность ее звукового выражения, основанная на чрезвычайно удачном подборе музыкальных тем. Нет необходимости понимать даже латинского текста, чтобы проникнуться глубокой скорбью вступительного хора мессы, мировым символическим характером таких хоров, как гениальнейший «Сгисifixus» («распятого же») или радостным энтузиазмом «Славы во вышних Богу». Там, где торжественная месса Баха исполняется ежегодно, как в Лейпциге, она еще поныне пользуется наилучшей популярностью у широкой публики.

Последнее десятилетие своей жизни, после окончания Н-moll'ной мессы, Бах все более и более стал удаляться от мира. В первые «лейпцигские» годы он деятельно участвовал в концертной жизни города и много времени уделял преподаванию. Между 1731 и

1742 годом им изданы были три части упражнений для клавесина», из коих первая содержала шесть клавесинных «партий» (по своему составу вполне совпадающих с баховскими сюитами), вторая, изданная в 1735 году — божественно прекрасный итальянский концерт и новую партитру, третья часть, изданная в 1734 году — хоральные обработки для органа и клавирные дуэты, а четвертая — (1742 год) — одно из лучших произведений Баха, его арию с тридцатью вариациями, написанную для клавесиниста Гольдберга. Первая и третья часть «упражнений» были изданы на средства автора и, вероятно, им лично награвированы. С 1729 года он был дирижером студенческого музыкального общества, для которого написал несколько клавесинных концертов с оркестром, большинство коих является, однакож, обработкой его же скрипичных концертов более раннего происхождения. Два же концерта для трех клавесинов повидимому предназначались именно для этого состава, так как согласно старых традиций, Бах сочинил их для исполнения вместе со своими двумя старшими сыновьями. Наряду с клавесинными концертами до нас дошло также и три скрипичных концерта Баха, значительно более высокой художественной ценности.

Причина все растущей замкнутости Баха и добровольного его одиночества в городе, где царила весьма оживленная музыкальная жизнь, объяснялась не столько чертами его личного характера, сколько от-

ношением к нему современников, которым было совершенно чуждо понимание истинного значения творца Н-молл'ной мессы. До нас дошел образец критических суждений о нем, принадлежащий перу известного в свое время музыкального писателя Иоганна Адольфа Шейбе, издателя журнала «Музыкальный критик». В 1737 году Шейбе дал разбор баховских композиций представляющий для нас чрезвычайный интерес, так как взгляды, высказанные Шейбе вполне отражают господствовавшее тогда среди публики мнение о Бахе. Шейбе всячески превозносит блестящие виртуозные качества Баха, как клавесиниста и органиста, и выражает свое сожаление, что этот великий человек портит свои сочинения нагромождением всяких сложностей и отсутствием естественности выражения. Гениальный композитор на эту критику ответил... восхитительной кантатой «Спор между Фабом и Паном», где в форме античного мифа подверг осмеянию своего легкомысленного критика.

За несколько лет до своей кончины в 1747 году Бах, когда то столь охотно раз'езжавший по городам Германии с концертными целями, предпринял свою последнюю поездку, в Потсдам, к прусскому королю Фридриху II, у которого служил в качестве аккомпаниатора (сам король был страстным любителем игры на флейте) его старший сын Филипп Эмануил. На тему, заданную королем, он в присутствии Фридриха симпровизовал блестящую фугу. По возвращении в

Лейпциг Бах разработал эту тему в виде канонов, фуг и сонат для флейты, скрипки и клавесина. Этот сборник был назван им «Музыкальным Приношением». Оно было награвировано в 1748 году и в виде роскошного экземпляра отправлено к прусскому королю. Перед самой своей кончиной Бах работал над новой глубокомысленной энциклопедией многоголосного искусства, озаглавленной им самим «Искусством фуги» (15 фуг и 4 канона на одну тему). Его целью было создать художественное руководство к писанию фуг. Бах умер 28 июля 1750 года еще до окончания гравировки своего последнего сочинения — умер в полном расцвете своих творческих сил после неудачной глазной операции. Еще с детства от напряженной работы и постоянного переписывания нот он страдал глазами, и болезнь эта под конец его жизни настолько обострилась, что ему пришлось, во избежание окончательной слепоты, подвергнуться двум операциям, оказавшимся для него роковыми. В темной комнате, овеянный предчувствиями смерти сочинял он «Искусство фуги», о высочайшем музыкальном совершенстве которого не могут дать представление никакие человеческие слова. Последней его музыкальной мыслью было хорал, продиктованный ученику его Альтвиколю «К престолу Твоему я приступаю». Бах похоронен был 31 июля 1750 г. на кладбище при Иоанновской церкви, в Лейпциге. С течением времени были затеряны следы его могилы.

Все рассказы и воспоминания о Бахе - человеке свидетельствуют о необычайной простоте и скромности его характера. Он был истым музыкантом Божией милостью, не сознававшим, как велико его значение для искусства. Как все члены рода Бахов он обладал высокими семейными добродетелями, преданно и самоотверженно работал для блага своих многочисленных детей, и вероятно, наиболее счастливыми годами его жизни было начало лейпцигского периода, когда, в кругу своих взрослых детей, он устраивал свои домашние концерты. Младший сын его, гениальный Вильгельм Фридеман, еще при жизни отца получил место в Дрездене, а затем переселился в Галле, где занял выдающийся в музыкальном мире пост органиста церкви Св. Марии. Бах, вероятно, радовался успехам сына, и ему к счастью не пришлось дожить до печального конца музыкальной карьеры своего любимца, который впоследствии погиб от алкоголизма и запятнал себя растратой драгоценного музыкального наследства (в виде рукописей неизданных композиций Баха), полученных им от отца. Второй сын, Филипп Эмануил уже при жизни отца делал блестящую музыкальную карьеру и был аккомпаниатором короля Фридриха II в Берлине. История пожелала, чтобы именно в его лице совершился переход от строгих музыкальных заветов старика Баха к более свободным новым звуковым формам. Сыновья Баха от второго брака его

с Марией Магдалиной Вилькен также оказались высоко одаренными музыкантами. Среди последних особенно прославился младший сын Иоганна Себастиана — Иоганн Христиан придворный капельмейстер английской королевы, занимавший еще более блестящее положение, чем Филипп Эмануил, и имевший значительное влияние на дальнейшее развитие камерного стиля.

Слава сыновей Баха совершенно затмила в XVIII веке славу их гениального отца. Чтобы охватить такое историческое явление, каким был Бах, необходима известная перспектива во времени. Что сложное многоголосное письмо Баха являлось вполне естественным выражением его творческой личности и что в созданных им монументальных произведениях заключено было целое море человеческих переживаний — этого люди XVIII столетия не могли понять. Даже сын его, Филипп Эмануил, которого современники считали величайшим клавесинистом своего времени, в ироническом тоне отзывался о музыкальной учености своего отца. Таким представителем сухой музыкальной учености он еще долгие годы жил в сознании ряда поколений. Но Лишь в первой трети XIX столетия усилиями Мендельсона лучшее религиозное произведение Баха «Страсти Господни по евангелию от Матвея» было исполнено публично почти после столетнего забвения. Около того же времени стали появляться в печати и первые кантаты Баха.

К дню столетия со дня его рождения в Лейпциге было основано Общество Баха, поставившее себе целью издать все его произведения в виде полного собрания сочинений. Работа эта завершена была только через 50 лет в январе 1900 года — столь обширно было музыкальное наследие Баха.

В чем же заключается тайна Баха. Какие стороны его творчества оказались способными преодолеть «завистливую даль времен»? Охватывая то, что было сделано Бахом в различных областях музыки, мы поражаемся не только многочисленностью его произведений, но удивительной разносторонностью его творчества. Все существо Баха преисполнено было музыки. Никогда не довольствуясь тем, что было уже сделано, постоянно отыскивая новые пути, Бах являлся олицетворением творческой музыкальной силы. Вот почему его произведения столь близки всем борцам за новое искусство, всем искателям новых берегов. Бах сам был таким вечным искателем и поныне он остался покровителем и другом всех смелых духом. Ему поклонялись и Бетховен, и Вагнер, и Шопен, и Римский-Корсаков и Лист, и представители нового французского искусства. Музыканты самых разных направлений, в различных странах, идущие разными путями, составляют дружную общину, спаенную глубоким преклонением перед его гением. Для Баха нет границ национальных и временных. Его язык понятен всему человечеству, ибо в музыке своей он

говорил о том, что составляет величайшее благо человеческого существа, о своей вере в бессмертие духа, о красоте тех переживаний, которые до него казались мистерией, недоступной человеческому разуму и человеческому искусству.

*Е. М. Браудо.*

**Литературная редакция книги  
Игоря Глебова**

Художественная редакция книги  
А. М. Бродского и К. Ф. Ворохновской

---

Орнаментация всей книги работы художника  
С. В. Чехонина