

А. Милка, Т. Шабалина

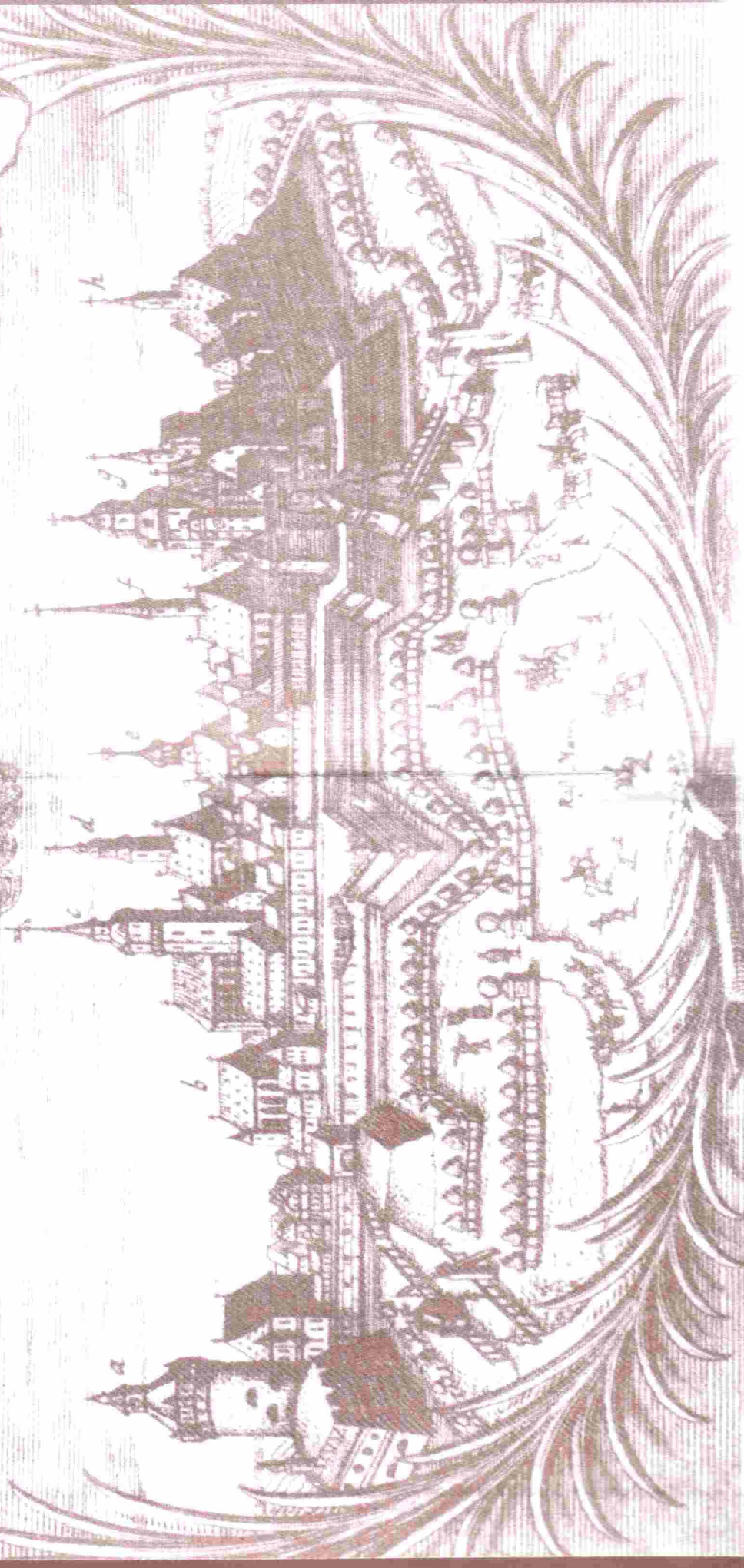
ЗАЧИМАТЕЛЬНАЯ БАХМАНА

О знаменитых эпизодах
из жизни Чоганна
и некоторых занятых недоразумениях



ООНД
читального зала

Just 3334. Parquet per ofcula Floret
Stadt muß Glück und Heyl genießen,
Da diese Friede und Gerechtigkeit sich Küssen.



А. Милка, Т. Шабалина

ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ БАХИАНА

ВЫПУСК 2

О знаменитых эпизодах из жизни
Иоганна Себастьяна Баха
и
некоторых занятных
недоразумениях

Второе издание,
переработанное и дополненное



Санкт-Петербург
"Композитор"
2001

От авторов

С момента выхода первого выпуска "Занимательной бахианы" прошло более двух лет. Мы получили большое количество откликов с оценками, замечаниями и пожеланиями. Круг наших читателей оказался весьма широким: от учащихся детских музыкальных школ и просто любителей музыки до профессоров консерваторий. Всем им наша самая искренняя признательность, ибо их отзывы, советы и рекомендации оказали неоценимую помощь при подготовке выпуска второго.

Новая книжка "Бахианы", как это становится понятным из ее подзаголовка, знакомит читателя с событиями жизни И. С. Баха, историей создания отдельных сочинений. Мы отобрали лишь некоторые эпизоды его биографии, но это — весьма известные сюжеты. Без них не обходится, пожалуй, ни одна публикация биографии великого композитора. Правда, факты, описываемые во многих книгах, не всегда соответствуют рукописям и документальным источникам, из-за чего и личность самого Баха, и люди, его окружавшие, и условия, в которых он творил, нередко предстают в деформированном виде. Иногда это происходит оттого, что сведения черпаются из источников скорее литературных, чем документальных. Кроме того, постоянно обнаруживаются всё новые материалы, которые меняют установившуюся картину и представления о жизни и творчестве великого мастера.

Основная цель нашей книжки — помочь читателю, осветив некоторые факты и сообщив те сведения, которые не всегда доступны, а иногда и просто неизвестны.

В процессе подготовки данного выпуска нам довелось встретить прекрасных специалистов, добрых и отзывчивых людей, оказавших большую помощь в работе с рукописями, документами и другими источниками. Мы хотели

Милка А. П., Шабалина Т. В.

Занимательная бахиана (выпуск 2): О знаменитых эпизодах из жизни Иоганна Себастьяна Баха и некоторых занятых недоразумениях. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб.: "Композитор", 2001. — 304 с.

Продолжение серии "Занимательная бахиана" посвящено наиболее известным эпизодам биографии И. С. Баха, а также истории создания его сочинений, знакомых широкой аудитории. И в том, и в другом авторы книги обнаруживают неожиданные факты, противоречащие устоявшимся представлениям. В увлекательной форме рассказывается о новейших открытиях современных баховедения. Авторы стремились выбрать вопросы наиболее интерес для всех тех, кто увлекается музыкой И. С. Баха. Во второе издание включены новые материалы, документы и иллюстрации.

Очерки "Дом, в котором родился Бах", "Драка у Длинного камня", "Веймарский арестант", "По следам потлабской импровизации" написаны А. П. Милкой; очерки "Первые уроки, или Лунная тетрадь", "О скудных упражнении", "Когда Мальбрук в поход пошел?" и "Баллада о «предсмертном хорале»" — Т. В. Шабалиной.

ISBN 5-7379-0104-1

© Издательство "Композитор", 2001

© А. П. Милка, Т. В. Шабалина, 2001

бы выразить нашу благодарность сотрудникам Баховского архива в Лейпциге (Bach-Archiv Leipzig), работникам Музыкального отдела Государственной библиотеки Берлина (Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz), Музыкальной библиотеки Лейпцига (Musikbibliothek der Stadt Leipzig), сотрудникам Баховского дома-музея в Эйзенахе (Bachhaus Eisenach). Особая наша признательность — доктору Хельмуту Хелду (Dr Helmut Hell), госпоже Уте Наврот (Frau Ute Nawroth), доктору Клаусу Эфнеру (Dr Claus Oefner), госпоже Вере Липпольдовой (Frau Vera Lipoldova), доктору Андреасу Глёкнеру (Dr Andreas Glöckner) и доктору Петеру Краузе (Dr Peter Krause).

Наша работа с рукописями и документами велась в различных городах, связанных с жизнью и творчеством И. С. Баха (Эйзенахе, Арнштадте, Кётене, Лейпциге, Берлине, Потсдаме и Галле). Сегодня, скорее всего, это было бы неосуществимо без поддержки, оказанной нам Обществом Гартов (Gartow-Stiftung) в Германии и Институтом Джорджа Белла (The George Bell Institute) в Великобритании. Наша искренняя благодарность — тем людям, которые представляют эти организации: графине Беттине фон Бернсторфф (Bettina, Gräfin von Bernstorff), графине Андреа фон Бернсторфф (Andrea, Gräfin von Bernstorff) и доктору Эндрю Чэндлеру (Dr Andrew Chandler). С их стороны мы встретили самую горячую заинтересованность, поддержку и понимание.

Воспроизведение фрагментов рукописей и документальных источников выполнено в настоящем издании с разрешения дирекции Музыкального отдела Государственной библиотеки Берлина, Музыкальной библиотеки Лейпцига, Дома-музея в Эйзенахе и Баховского архива в Лейпциге.

А. Милка, Т. Шабалина

Санкт-Петербург, июль 1999 года

Предисловие ко второму изданию

Мы повторяем второй выпуск “Бахианы” по просьбе наших читателей. Некоторые из них имеют в своем распоряжении выпуск первый, но им не удалось приобрести второй. Другие прочли “Бахиану”, взяв у своих знакомых или в библиотеке, но хотели бы иметь ее у себя дома. Многие из читателей высказывали свои пожелания относительно того, что им хотелось бы видеть в новых выпусках и переизданиях. Нередко нас просили дать информацию о некоторых персонажах, упомянутых в очерках, о тех или иных местах, связанных с жизнью Баха, советовали привести определенные фрагменты из его рукописей.

В новом издании второго выпуска “Бахианы” мы постарались учесть большинство пожеланий наших читателей. Поэтому здесь вы увидите больше иллюстраций и портретных изображений некоторых действующих лиц. Мы приводим также новые фрагменты некоторых рукописей Баха, подтверждающие наше повествование. Определенные изменения коснулись основного текста очерков, сносок и примечаний, в них также внесены уточнения. В конце книги читатель найдет обширный именной указатель, который поможет в поисках того или иного персонажа. Здесь же находится и список использованной нами литературы — для тех, кто пожелает расширить свои познания о великом композиторе, герое наших повествований.

Читатель, вероятно, заметил, что в разных выпусках “Бахианы” в названии повторяется рефрен “о некоторых занятых недоразумениях”. Он появился здесь (и, вероятно, будет повторяться в следующих изданиях) не случайно. Конечно же, основной нашей целью является донесение до читателя некоторых сведений о биографии И. С. Баха

и его музыке, которые по самым разным причинам не всегда легко доступны. Однако другое наше желание — обсудить с читателем некоторые сюжеты, которые на страницах литературы весьма популярны, но противоречат имеющимся фактам, документам, рукописям сочинений, культурным традициям баховского времени и т. д. И если бы подобного рода небыллицы о Бахе, или как мы их назвали, “некоторые занятные недоразумения”, постепенно исчезали со страниц различных изданий, мы были бы рады.

Весьма примечательным в этом отношении может быть следующее. В одном из наших очерков мы показали, что тот дом, который традиционно считается местом рождения великого композитора, на самом деле таковым не является. И что едва ли не столетнее тиражирование его изображения многочисленными изданиями во всем мире — это и есть самая яркая иллюстрация подобного недоразумения. После выхода в свет “Бахיאны” читатели сразу же откликнулись на это известие в нашей публикации и мы включились в оживленное обсуждение с ними изложенной истории. Обсуждение как устное, так и письменное. Читателей эта проблема, судя по дискуссии, заинтересовала.

Через год после этого весь мир читал 250-летие со дня кончины великого композитора. Прошли многочисленные фестивали, конференции, концерты и другие торжества в связи с крупной датой. Вышли в свет различные издания, посвященные Баху. Откликнулись на эту дату и оба наших музыкальных журнала — “Музыкальная жизнь” и “Музыкальная академия”. И что же? Не только некоторые недавно вышедшие книги, но и оба наших знаменитых журнала услужливо предлагают читателю все ту же картинку с фальшивым местом рождения Баха. Подразумевается, что столичные журналы, выходящие с завидной

регулярностью и читаемые в больших и малых городах, следят за новостями науки и отражают ее последние достижения. К тому же, в упомянутых нами изданиях печатается и отечественная музыкальная профессура. Поэтому появление на их страницах замшелых сведений, тем более, опровергнутых более 70 лет тому назад, как-то “не смотрится”.

Однако мы рады оперативной реакции наших читателей — учащихся и педагогов детских музыкальных школ, работников методических кабинетов, учащихся и преподавателей музыкальных училищ и консерваторий в нашей стране и за рубежом. Мы благодарим их за дискуссию (не только о “доме Баха”), за высказанные замечания и предложения. Они нашли свое отражение во втором издании “Занимательной бахיאны”.

Наша искренняя благодарность — дирекции, учащимся и педагогам московской школы имени И. С. Баха, дирекции Методического кабинета по учебным заведениям искусств и культуры (Е. И. Гулова, Москва) за организацию и проведение “Баховского семинара — 2000”, где просьбы, затронутые нами во втором выпуске “Бахיאны”, так или иначе обсуждались. Мы благодарны дирекции, студентам и педагогам Петрозаводской консерватории за организацию и проведение “Третьего Баховского семинара” (профессора И. Н. Баранова, Н. Ю. Гролницкая, К. И. Южак), где данные вопросы также были в центре внимания. Слова глубокой признательности приносим Л. Шмидель (Larissa Schmiedel, Hochschule für Musik, Weimar) за поиск и уточнение сведений о жизни И. С. Баха в Веймаре, а также многим нашим коллегам в различных консерваториях, школах и институтах.

В создании оригинал-макета настоящего издания существенная помощь была оказана нам В. Э. Щуцким, за что мы ему от души благодарны.

Оговорим некоторые особенности этого издания.

При цитировании различных источников, а также работ других авторов мы сохраняем особенности лексики и орфографии, даже в тех случаях, когда они противоречат сложившимся нормам правописания. Мы стремимся по возможности сохранять также особенности графической палитры первоисточника (например, использование прямого или курсивного написания, разрядки и т. п.). В тех случаях, когда при цитировании мы вводим свой курсив для смыслового подчеркивания, это всякий раз оговаривается особо.

Читатель может встретить на страницах книги имя или фамилию одного и того же персонажа, написанные по-разному: например, Альтниколь, Альтникколь, Альтник(к)оль и даже Альтникель. В одних случаях это связано с цитированием, когда различные авторы по-разному именуют то или иное лицо. В других же ситуациях причиной оказывается различное написание фамилий в старинных документах, а также использование различных принципов транскрибирования иностранных фамилий отечественными авторами.

Мы надеемся, что новое издание "Занимательной бахианы" дополнит представление читателя о жизни и творчестве великого композитора, а "некоторых занятых недоразумений" в нашей педагогике и литературе станет несколько меньше.

Санкт-Петербург, июль 2001



Дом, в котором родился Бах

Если мы спросим вас, уважаемый читатель, знаете ли вы тот дом, в котором родился Иоганн Себастьян Бах, то, скорее всего, вы тут же укажете на иллюстрацию, что находится над заглавием нашего очерка.

Действительно, это знаменитое изображение. На нем известный всему миру Bachhaus, то есть Дом Баха в городе Эйзенахе по адресу Фрауэнплан, 21¹. Те, кто читал книги,

¹ Первое, что может прийти на ум при попытке перевести название Frauenplan, — это "Площадь женщин". Однако оно происходит от церкви Богородицы (Frauenkirche), которая ранее находилась на данной площади, но была разрушена в период Реформации.

посвященные жизни и творчеству И. С. Баха, видели эту картинку не один раз как в отечественных, так и в зарубежных изданиях. И эту мы позаимствовали из последнего отечественного источника (точнее, одного из последних)¹.

Посетители всегда входят в этот дом с особым чувством. Они пытаются ощутить те связи, которые могут соединить их с временем, когда здесь родился маленький Себастьян, стремятся вдохнуть воздух этого дома. С восторгом смотрят они на маленькую колыбельку в одной из комнат.

— Да, да... Вот здесь... — шепчут они.

Мы не фантазируем. Все это мы видели, слышали и ощущали во время посещения музея. Говоря "ощущали", мы имеем в виду ту удивительную атмосферу с трудом сдерживаемого восторга, которая окружает Bachhaus. И кажется, что доброе, положительное биополе окружает его. Подобную гамму переживаний приходилось испытывать разве что еще в одном таком месте — Доме-музее П. И. Чайковского в Клину. Те из читателей, которым довелось побывать в Эйзенахе и в Баховском доме, наверняка переживали подобные ощущения.

Да! Этот дом знают, любят и почитают. К нему с трепетом относятся музыканты, любители музыки и просто образованные люди всего мира. Так что, можно сказать, многие знают тот дом, в котором родился Бах.

¹ Великович Э. Великие музыкальные имена. СПб., 1997. С. 8. В период подготовки нашего издания к публикации вышли новые книги с изображением Дома Баха (см.: Брайтцева В. Н. Музыкальная литература зарубежных стран: Учебник для ДМШ. Второй год обучения предмету М., 1999. С. 21; Курцман А. Иоганн Себастьян Бах: Маленькая документальная повесть. М., 1999. С. 10). Как мы уже сказали в предисловии, издания с изображением Баховского дома успешно продолжают выходить.

Возможно, мы удивим вас, уважаемый читатель, если осмелимся сообщить следующее: к факту рождения И. С. Баха описываемый дом не имеет никакого отношения. Более того, не исключено, что Себастьян вообще никогда не переступал его порога.

Понимаем, что заявление наше слишком серьезно. Еще бы! Попробовали бы мы сказать кому-нибудь, что А. С. Пушкин никогда не жил в доме на Мойке, 12, а дуэли не было никакой и в помине! Реакцию наших друзей и коллег нетрудно предсказать. Ведь есть же, наконец, вещи, которые знает каждый образованный человек. Все уже давно привыкли к тому, что если говорится "Дом-музей Чайковского" или "Музей-квартира Римского-Корсакова", то имеется в виду дом или квартира, в которой жил композитор. Отдавая себе в этом отчет, мы и расскажем обо всем по порядку.

Началом истории, о которой идет речь, можно считать 1868 год, когда в Эйзенахе на одной из стен дома на Фрауэнплан, 21, появилась памятная доска с надписью: "Johann Sebastian Bach wurde am 21. März 1685 in diesem Hause geboren" ("в этом доме 21 марта 1685 года родился Иоганн Себастьян Бах" — см. илл. 1). Она оказалась там по настоянию Карла Генриха Биттера².

² Карл Генрих Биттер (Karl Heinrich Bitter, 1813—1885) — автор известных работ об Иоганне Себастьяне Бахе, а также о его сыновьях (в некоторых источниках имя его значится как Карл Герман Биттер). Он был правительственным чиновником, любителем музыки и большим почитателем творчества и личности Баха. Современник Биттера Филипп Шпитта, автор самого фундаментального и документированного исследования о Бахе, критиковал его за недостаточное внимание к достоверности фактов и документов. Шпитта охарактеризовал двухтомную монографию Биттера о Бахе как "странный беллетристический продукт" (*Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd 1. Leipzig, 1873. S. IX*).



Иллюстрация 1.
Памятная доска на Доме-музее Баха
(ныне отсутствует)

Сейчас уже трудно установить, что именно послужило непосредственной причиной акции. Не знают об этом и в самом Баховском доме⁴. Но возможно, слабый свет на причину появления памятной доски прольет следующее обстоятельство. За несколько месяцев до ее установки, 4 ноября 1867 года, мир отмечал двадцатилетие со дня смерти Феликса Мендельсона, возродившего в европейском обществе интерес к великому композитору. Не исключено, что именно это событие инициировало и появление памятной доски. Ведь вскоре после той памятной даты, 15 ноября, эйзенахское Музыкальное

⁴ Это выяснилось в нашей беседе с его директором, доктором Клаусом Эфнером (Dr. Claus Eefner). Пользуемся случаем выразить ему нашу самую искреннюю признательность за помощь в разыскании различного рода источников и документов.

общество организовало грандиозный концерт из сочинений Баха и Керубини, который имел большой успех. Доход от него пошел на создание мемориальной доски. Да и сама работа Биттера, направленная на разыскание места рождения композитора, была родственна подвигу нической деятельности Мендельсона.

Известно, что установлению доски на Баховском доме предшествовала напряженная работа Биттера по подготовке монографии о сыновьях И. С. Баха (*Bitter C. H. Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin, 1868*). Книга вышла в год, когда была установлена мемориальная доска. При подготовке своего исследования к публикации Биттер общался с потомками Иоганна Бернхарда Баха (1676—1749), эйзенахского органиста, троюродного племянника Амброзиуса. От них он пытался получить сведения о детских годах Себастьяна. Тогда же он узнал о существовании в Эйзенахе весьма устойчивого мнения о том, что именно здесь, в доме на Фрауэнплан, 21, родился Иоганн Себастьян.

Однако позже выяснилось, что определение места рождения Баха основывалось лишь на устных высказываниях эйзенахцев и какими бы то ни было документами не подтверждалось. Казалось бы, в этом не было никакой необходимости. Что же может быть достовернее, чем память самих жителей Эйзенаха, где из поколения в поколение передаются сведения о богатой истории их рода? Поэтому на данном этапе всё как будто бы и успокоилось. Основным предметом внимания, основным местом памяти И. С. Баха все-таки оставалось его жилище, где он провел самое длительное время, — его квартира в ТомасшULE (Thomasschule), то есть в школе святого Фомы в Лейпциге. Она располагалась рядом с Томаскирхе (Thomaskirche), то есть с церковью святого Фомы (илл. 2, 3).

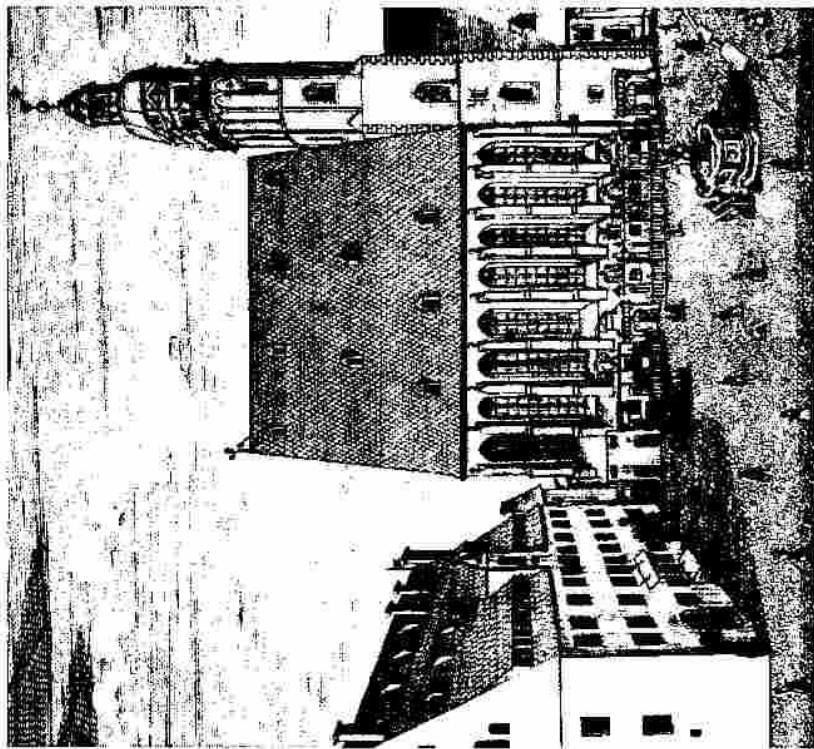


Иллюстрация 2.

Томаскирхе (в центре) и ТомасшULE (слева)
до ее перестройки.

С гравюры И. Г. Крюгнера-старшего (1723)⁵

⁵ Квартира Баха находилась на втором этаже, в той части здания школы, которая примыкала к церкви. В ней было несколько комнат, в том числе гостиная с четырьмя окнами, две спальни, столовая. На гравюре школа изображена в тот год, когда Бах только поселился в ней.

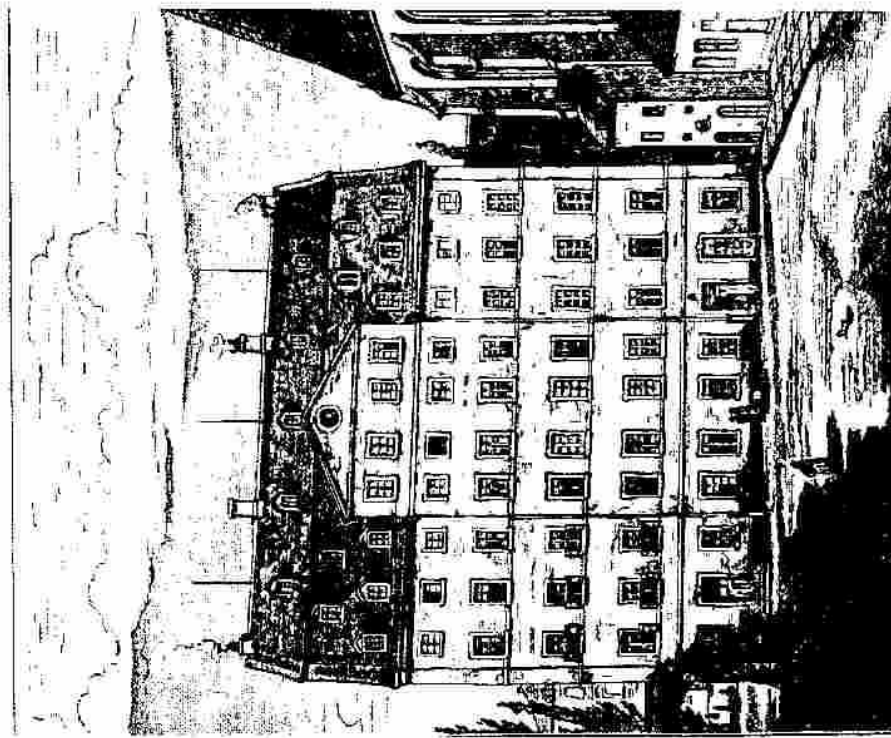


Иллюстрация 3.

ТомасшULE после ее перестройки в 1732 году.

С рисунка С. Хауптмана (1868)⁶

⁶ В перестроенной школе у Баха появилась специальная комната для сочинения (Componirstube) на третьем этаже, куда вела отдельная лестница, связывавшая ее с квартирой композитора.

Квартиру в Томасшутле можно было бы по праву назвать объектом № 1 среди баховских памятных мест. Все остальные в известном смысле проигрывали ей. Еще бы. Сравним, какое время провел Бах в разных местах его обитания (числа округлены):

Эйзенах	1685—1695	10 лет
Ордрюф	1695—1700	5 лет
Лонебург,		
Веймар I	1700—1702	2 года
Арнштадт	1703—1707	4 года
Мюльхаузен	1707—1708	1 год
Веймар II	1708—1717	9 лет
Кётен	1718—1723	5 лет
Лейпциг	1723—1750	27 лет

При этом мы понимаем, что десять лет, проведенные Бахом в Эйзенахе, — это его детство и здесь им не было написано практически ничего (по крайней мере, о таких сочинениях не известно). В Лейпциге же было создано большинство его самых великих творений. Поэтому не случайно лейпцигская квартира была объектом особого внимания, а Эйзенах оставался в тени.

Шло время. В начале нового, XX века немецкое правительство интенсивно обновляло и перестраивало Лейпциг. Многие дома сносились, некоторые улицы и площади перепланировались. Коснулось это и Томасшутле, которая до этого времени тоже перестраивалась.

В баховское время Томасшутле находилась на окраине Лейпцига, у самой городской стены, вплотную к ней (часть стены с воротами видна на илл. 3, 4 слева от школы). Это ее положение тогда не создавало помехи движению. Перед школой был церковный двор (по-немецки Kirchhof, см. илл. 2, 3, 4).



Иллюстрация 4.
Церковный двор при Томаскирхе.
С литографии А. Верля

В начале XX века Томасшутле оказалась едва ли не в центре города. Городской стены уже не было, а вместо церковного двора появилась унаследовавшая его название улица, проезду по которой мешала школа. Она примыкала вплотную к Томаскирхе и слишком близко подходила к домам с противоположной стороны улицы, почти перетраивая ее.

Было принято решение о сносе школьного корпуса. Баховское общество всячески противилось этому, однако противостоять правительству не смогло. В 1902 году Томасшутле была снесена, а вместе с ней — и квартира,

в которой Бах прожил большую часть своей жизни. Это была невосполнимая потеря для мировой культуры. В Баховском обществе было решено принять все возможные меры, чтобы сохранить для человечества хотя бы еще оставшееся второе по значению памятное баховское место — дом, в котором композитор, как тогда полагали, родился. Самой надежной охраной было приобретение его в частное владение. И вот 6 января 1906 года дом на Фрауэнплан, 21 стал собственностью Баховского общества.

Наступило время более пристального интереса к "дому, где родился Себастьян", и вместе с этим возникла необходимость добиться уверенности в том, что он на самом деле является таковым. А между тем сомнения порождal уже сам внешний вид дома. В одной из отечественных работ он охарактеризован как "маленький домик"⁷. Однако же тот, кто видел его собственными глазами, не мог не отметить, что это весьма внушительное строение⁸. Трудно предположить, каким был его "дизайн" в конце XVII века, однако надо полагать, что с того времени *реальные размеры* его не менялись. Чтобы вы ощутили его масштабы, упомянем, что сейчас по стене, обращенной к улице, расположены одиннадцать окон в ряд на каждом этаже (и девять —

⁷ Попова Т. В. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века: Книга для учащихся старших классов. М., 1976. С. 66—67. Здесь написано: "В Эйзенахе, в маленьком домике Бахов с высокой крышей, крытой черепицей, все блистало чистотой". И далее, в сноске, — пояснение: "Маленький дом в Эйзенахе, где родился Себастьян Бах, сохранился до наших дней. Теперь в нем — музей имени Баха. Ежедневно его посещают многочисленные туристы".

⁸ Немецкие исследователи, занимающиеся социальным окружением Баха, характеризуют его как "импозантный" (statlich); "В импозантном доме на Фрауэнплан..." (Müller K. Der junge Bach // Arnstädter Bachbuch. Arnstadt, 1957. S. 59).

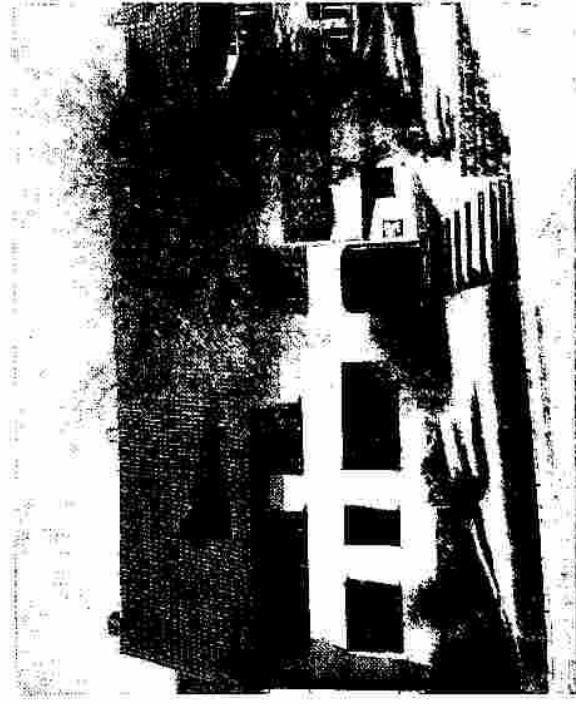


Иллюстрация 5.

Дом на Фрауэнплан, 21, со стороны площади

по стене, обращенной в сад). Дом двухэтажный, а под крутой черепичной крышей имеет третий, мансардный этаж (илл. 5, 6).

В связи с этим стоит задуматься о том, что Иоганн Амброзиус, отец Себастьяна, был человеком весьма скромного достатка. Попытаемся представить себе хотя бы приблизительно, что реально стоит за этими словами. В письме к своему другу Георгу Эрдману Иоганн Себастьян сообщает, что в Лейпциге его годовой доход составляет 700 талеров⁹. В Кётене он получал 400 талеров,

⁹ "Нынешняя моя служба даст около 700 талеров, а когда похороны бывают больше, чем обычно, соразмерно повышаются и акциденты..." (Документы жизни и деятельности... С. 18. Письмо датировано 28.10.1730 года).



Иллюстрация 6.

Дом на Фрауэнплан, 21, со стороны сада

Доход рядового священника, который считался малообеспеченным человеком, был около 125 талеров. В Тюрингии, где родился Бах, жизнь была более дешевой, чем в Лейпциге, — по его собственному указанию, приблизительно вдвое¹⁰. Однако же городской трубач, каковым был Иоганн Амброзиус, получал всего около сорока талеров.

Те, кто знаком с биографией великого композитора, вероятно, возразят:

¹⁰ «В Тюрингии мне с 400 талерами было бы легче, чем в этой местности с вдвое большей суммой, из-за исключительной дороговизны» (Документы жизни и деятельности... С. 18).

— Какие сорок талеров? Ведь Амброзиус был не только городским трубачом, но также служил придворным музыкантом в капелле герцога Иоганна Вильгельма.

Однако необходимо иметь в виду следующие обстоятельства. Амброзиус был взят на службу городским советом Эйзенаха, и здесь были его основные обязанности. Он входил в состав совета (как и его кузен Иоганн Кристоф, эйзенахский органист¹¹), а впоследствии стал главой гильдии городских трубачей. И формально, и экономически здесь была его основная работа. Служба в капелле герцога была, в сущности, приработком, и плата за нее не превышала основного жалованья.

Материальное положение Амброзиуса с момента его появления в Эйзенахе в 1671 году отнюдь не улучшалось. И даже больше: оно стало таким, что Бах решил вернуться в Эрфурт, где жил раньше. 2 апреля 1684 года Иоганн Амброзиус подает прошение в совет с просьбой позволить ему уехать. Он обосновывает это лишь экономическими причинами. В прошении, в частности, сказано: «...вот уже более чем 12 лет [я] выполнял обязанности городского трубача, причем повышался по службе, правда, эта должность по настоящее время, с точки зрения ее возможности, по причинам, которые будут указаны ниже, принесла лишь осложнения. Я должен содержать мою жену и 6 детей, которыми Господь наградил меня в этом браке...»¹².

¹¹ Иоганн Кристоф Бах (1642—1703), кузен Амброзиуса, сын Генриха Баха (1615—1692).

¹² «...Nunmehr vor 12 Jahren zum Stadt Pfeiffer dienst hirher berufen und befördert worden [sei], solchen Dienst auch biss dato nach möglichkeit versehen, dieweil mir aber aus nachfolgenden Ursachen denselben länger zu halten schwer fallen will. Indem ich 1. mein Weib und 6 Kinder so mir Gott in meinem Ehestande gegeben zu verpflegen habe...» (Пит. по: *Petzold M. Bachstätten aufsuchen. Leipzig, 1992. S. 48*).



Иллюстрация 7.
Иоганн Амброзиус Бах (1645—1695).
С портрета предположительно И. Д. Херлингуса
(ок. 1685)

Далее он перечисляет другие сложности, выпавшие в Эйзенахе на его долю, и просит позволить ему вместе с семьей вернуться в Эрфурт, несмотря на то что там в данное время чума¹⁵.

Городской совет Эйзенаха не предпринимал никаких шагов, не проконсультировавшись с герцогом. Так произошло и в данном случае. Совет сообщил в ответ на прошение, что Иоганн Вильгельм не склонен давать Амброзиусу отставку. Тому пришлось остаться в Эйзенахе. В результате Иоганн Себастьян был рожден здесь, а не в Эрфурте.

Теперь, зная все перечисленные обстоятельства, взглянем еще раз на Дом Баха, что на Фрауэнплан, 21. Разве перед нами жилище такого малообеспеченного человека, каким был Иоганн Амброзиус? В состоянии ли был он не только приобрести его, но и содержать? Вероятно, подобные мысли приходили на ум многим. И конечно же, гораздо ранее того времени, когда дом был приобретен Баховским обществом.

Не случайно покупке здания предшествовали дискуссии относительно его подлинности. Трезвые голоса звучали: прежде чем его приобрести, необходимо найти документальные доказательства того, что это именно тот самый дом, и убедиться, что надпись на памятной доске соответствует действительности. Однако печальный опыт с Томашуле, вероятно, заставлял торопиться и подталкивал к более решительным действиям. Как мы говорили выше, в 1906 году дом, к большой радости многочисленных почитателей музыки Баха, был куплен.

¹⁵ Чума 1683/84 года из 16 300 жителей Эрфурта унесла жизни около 9 400 человек, то есть больше половины его обитателей (см.: *Wiegand F. Die Umwelt und die Verhältnisse der Thüringer Stadtpfeifer, Organisten und anderer Musiker im 17. Jahrhundert // Arnstädter Bachbuch. S. 12).*

Но некоторые все же не успокаивались. Упрямыми оказались члены Эйзенахского союза историков. Гром грянул в 1928 году, когда один из его членов, Фриц Рольберг (Fritz Rollberg) выступил с предьявлением первых доказательств того, что дом на Фрауэнплан, 21 не является местом рождения Баха¹⁴. В 1931 году коллега Рольберга Александер Винклер (Alexander Winkler) подтвердил эти находки другими фактами. Точку же в деле поставил городской архивариус Эберхард Маттес (Eberhard Matthes), в том же году завершивший многолетние архивные поиски и обнаруживший дополнительные доказательства правоты Рольберга и Винклера. Он по разрозненным документам смог восстановить полную картину смены владельцев дома с 1590 года до момента покупки его Баховским обществом¹⁵.

И что же?

К сожалению, среди владельцев Иоганн Амброзиус Бах не числился. Зато выяснилось, кто был хозяином дома в год, когда родился Иоганн Себастьян. Имя этого человека — Генрих Бёрштельман (Heinrich Birstellmann). Это ректор Латинской школы, в которую юный Себастьян поступит семи с лишним лет от роду.

Теперь взглянем на изображение дома, который нам казался “неподъемным” для городского трубача, и попробуем на сей раз оценить: смотрится ли он как ректорское жилище? Вопрос, похоже, риторический.

Но если стало известно, что на Фрауэнплан проживал Генрих Бёрштельман, то вопрос о том, где же все-таки

¹⁴ Члены Эйзенахского союза историков (Eisenacher Geschichtsverein) публиковали свои изыскания в ежедневных газетах и печатных “Сообщениях” союза.

¹⁵ См.: *Domizlaff I. Das Bachhaus Eisenach: Fakten & Dokumente*. Eisenach, 1984. S. 8—9.

родился Себастьян Бах, приобрел еще большую остроту. Поиски возобновились. Выяснилось, что в рассказах жителей Эйзенаха, указавших на ректорский дом, все-таки была какая-то доля правды. Дело в том, что его задняя стена (см. илл. 6) выходит в сад, к которому вплотную примыкает еще одно строение. Оно находится по адресу Риттергассе (Rittergasse), 11 (илл. 8).



Иллюстрация 8.

Дом на Риттергассе, 11

(на переднем плане — часть сада на Фрауэнплан, 21)

Как выяснилось по документам, это был дом главного эйзенахского лесничего, Бальтазара Шнайдера, у которого семья Баха снимала квартиру. Отношения с хозяином дома, судя по всему, были весьма дружескими, ибо уже 6 марта 1673 года он стал крестным отцом сына Баха, Иоганна Бальтазара.

К сожалению, документально удалось подтвердить лишь то, что Амброзиус арендовал это жилище с 1671 года по 1673-й. Год же рождения Иоганна Себастьяна, как известно, 1685-й, и до его появления на свет еще должно было пройти более десяти лет. Тем не менее, дом на Риттергассе, 11 стал одним из кандидатов на *тот самый*.

Допустим, что малосостоятельный Амброзиус Бах не мог быть владельцем большого дома. Но если он снимал комнаты у Шнайдера, разве не мог ему сдать жилище Бёрштельман? Ведь дом ректора был весьма внушительен по своим размерам, его с лихвой хватило бы на две семьи. И находился он совсем рядом с домом лесничего. Так что перезд всей семьей был бы не обременителен.

Действительно, документы показывают, что Бёрштельман славал жилье внаем. Однако список жильцов оказывается мало утешительным в вопросе, который нас особо интересует. Вот эти квартиросъемщики: Георг Харрман, Георг Конрад Мартини, Иоганн Михаэль Химмель¹⁶. Как видим, Иоганна Амброзиуса, отца Себастьяна, среди них нет.

Немаловажно еще и следующее. Ни Бах, ни его жена, ни дети не могли быть полноправными гражданами города до тех пор, пока Амброзиус не станет владельцем *собственной* дома в Эйзенахе. У него пока не было на это средств, и в течение первых трех лет жизни здесь он, судя по всему, не мог справиться с такой задачей. Именно поэтому

¹⁶ См.: Domitzlaff I. Op. cit. S. 128.

в 1671—1673 годах он арендовал жилье у Бальтазара Шнайдера. Только 4 апреля 1674 года его имя появилось в книге граждан Эйзенаха (Bürgerbuch):

*Ambrosius Bach für 10 Mark neben seinem Weibe
und 4 Kindern den 4. Apr. 1674.*

Иллюстрации 9.

Запись в книге граждан Эйзенаха о получении Иоганном Амброзиусом Бахом и членами его семьи прав гражданства¹⁷

Но где же тогда находится тот дом, приобретение которого дало Амброзиусу право за десять лет до рождения Себастьяна стать полноценным гражданином? Остался ли он собственностью Амброзиуса по 1685 год включительно, то есть, как читатель правильно понимает, мог ли в этом доме родиться Себастьян?

Поиски принесли ощутимые результаты: искомый объект был обнаружен. Он также находился неподалеку от ректорского жилища — буквально в двух шагах. Одна из улиц, упирающаяся в Фрауэнплан, носит сейчас имя Лютера. Она так и называется — Лютерштрассе (Lutherstrasse). Во времена Баха она имела другое название — Фляйшгассе (Fleischgasse), то есть Мясной переулок.

¹⁷ Текст документа следующий: "Ambrosius Bach Haußman neben seinem Weibe undt Kindern den 4. Apr. 1674" (Амброзиус Бах, городской музыкант, вместе с его женой и детьми [—] 4 апр. 1674). В данной книге (Bürgerbuch) регистрировались имена тех, кто получал права гражданства города (а также членов их семей), и дата получения гражданства.

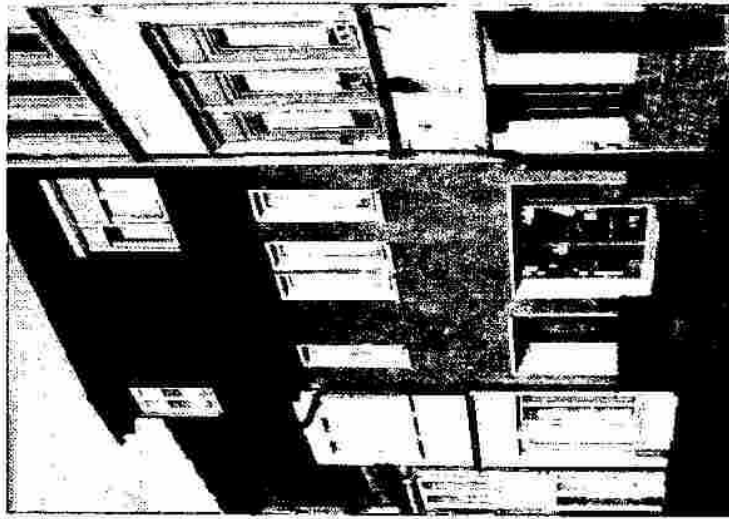


Иллюстрация 10.
Дом на Лютерштрассе, 35
(серое строение в центре иллюстрации —
современный вид)

Амброзиус приобрел здесь дом, который находится ныне под номером 35. Казалось бы, самое время поместить здесь его фотографию и указать: «Вот он!»¹⁵. Но не тут-то было.

К сожалению, сохранность исторического здания на Лютерштрассе, 35 оставляет желать много лучшего. Можно сказать, что его почти нет. Не сохранились даже его

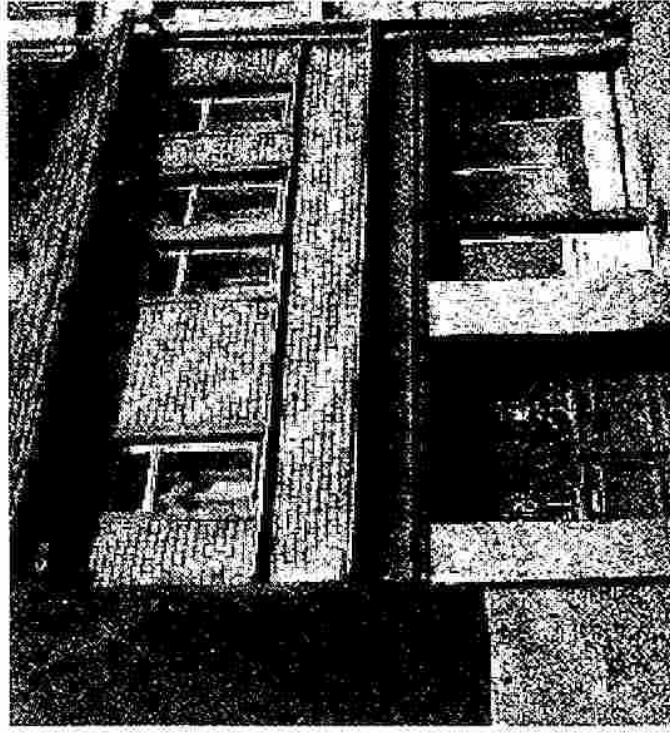


Иллюстрация 11.
Дом на Лютерштрассе, 35
(довоенное фото)

стены. На прежнем фундаменте стоит практически заново построенный дом. На илл. 10 он показан так, как выглядит в наши дни. На следующей же далее илл. 11 — его довоенное изображение (до Второй мировой войны).

В сравнении с домом ректора он значительно меньше, и становится понятным, что такое жилище могло быть доступно городскому трубочу — во всяком случае, в бо́льшей степени, чем дом на Фрауэнплан, 21. Это как раз то, что вполне можно назвать «маленьким домиком».

Проживание здесь Амброзиуса подтверждается документами. Ими оказались налоговые книги, а точнее,

Налоговый реестр Эйзенаха. Согласно сделанным в нем записям, Иоганн Амброзиус Бах исправно платил налоги за владение домом на Фляйшгассе, находящимся ныне на Лютерштрассе, 35. И платил он их в течение двадцати лет — с 1675-го по 1695-й год, то есть с момента приобретения и до конца своей жизни.

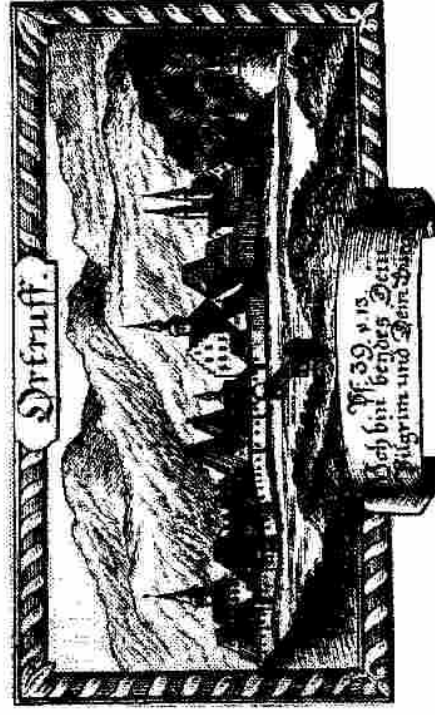
Это значит, что 21 марта 1685 года дом также был его собственностью. Отсюда следует, что Себастьян появился на свет именно здесь. И что Карл Генрих Биттер повесил мемориальную доску, увы, совсем не там, где следовало.

* * *

Хотелось бы думать, что мы добрались до конца этой истории.

Однако в завершение все-таки спросим читателя: помнит ли он, когда стало известно, что дом на Фрауэнгилан, 21 — вовсе не место рождения И. С. Баха? Если нет, то напомним: еще в 1928 году.

И тем не менее вот уже более семидесяти лет(!) с упорством, достойным совсем иного применения, продолжают и продолжают создаваться книги, учебники, буклеты и прочие источники информации, содержащие все ту же картинку, что помещена над заглавием нашего очерка (или похожую на нее), а их авторы пытаются убедить нас, наших учеников, друзей и коллег, что это и есть тот "дом, в котором родился Бах".



Первые уроки, или Лунная тетрадь

Вот портрет человека:

"Холодный", "чопорный", "жестокосердный", "сухарь", "педант", "суровый", "черствый", "редко улыбающийся" ...

Как вы думаете, кто бы это мог быть? Конечно, мы не спрашиваем, о каком конкретно человеке идет речь. Но хотя бы кто он по профессии? Как по-вашему, чем мог заниматься человек с такими качествами и чертами характера? Кем он был: архивариусом, стражем порядка, тюремным надзирателем? ..

Оказывается, ни то, ни другое и ни третье. Человек, чей портрет был обрисован выше, — учитель. И не просто учитель, а учитель музыки.

Наверное, в воображении каждого из нас идеальный учитель музыки, занимающийся с детьми, предстает совершенно иным. Перечисленные эпитеты ("холодный", "чопорный", "жестокосердный", "черствый" ...) уж слишком далеки от тех, которыми хотелось бы наделить настоящего педагога. Но тем не менее такой человек, как

рассказывают многочисленные книги, был первым учителем музыки Иоганна Себастьяна Баха. Именно таким предстает перед нами со страниц этих книг его старший брат, Иоганн Кристоф Бах, к которому в Ордруф после смерти родителей в 1695 году переехал Себастьян вместе с другим своим братом, Иоганном Якобом¹.

Авторы книг сообщают нам такие подробности о чертах характера "ордруфского" Иоганна Кристофа, что он предстает перед нами как живой. И обычно после подробных описаний того, какой он был человек, приводятся столь же подробные описания уроков, которые он давал маленькому Себастьяну. Читая все это, мы словно присутствуем на уроках, ощущаем их дух и стиль:

"Занятия с Иоганном-Христофом², которые все ученики находили скучными, приносили младшему

¹ Надо заметить, в роду Бахов было довольно много родственников по имени Иоганн Кристоф. Их насчитывалось не менее семнадцати (см.: *Kock H. Genealogisches Lexikon der Familie Bach. Wechmar, 1995. S. 94—99*). Наиболее известны среди них: Иоганн Кристоф (1642—1703), "эйзенахский Бах", двоюродный дядя И. С. Баха; Иоганн Кристоф (1645—1693), родной дядя И. С. Баха и близнец его отца, Иоганна Амброзиуса; Иоганн Кристоф (1671—1721), "ордруфский Бах", старший брат И. С. Баха, о котором у нас идет сейчас речь; Иоганн Кристоф (1702—1756), сын только что упомянутого Иоганна Кристофа, и т. д. Так что если читателю придется иметь дело с каким-либо Иоганном Кристофом Бахом, то следует хорошенько разобратся, о котором из них идет речь. Не говоря уже о том, что в этом роду были еще: Иоганн Кристоф Фридрих (1732—1795), "бюксбургский Бах", один из сыновей И. С. Баха; Иоганн Кристоф Георг (1747—1814), сын Иоганна Андруса и внук "ордруфского" Иоганна Кристофа; а также Иоганн Кристоф Генрих, Иоганн Кристоф Людвиг и другие.

² В разных книгах можно встретить различные написания этого имени: Иоганн Кристоф, Иоганн Христоф, Иоганн-Христоф

брату несомненную пользу благодаря его постоянному вниманию. Он утаивал то, чего не договаривал педантичный педагог. Христоф никогда не хвалил и не бранил его. Бранить было не за что. Но если урок был особенно хорошо выучен, Иоганн-Христоф говорил: «Так. Ну, теперь перейдем к следующему»"³.

"Иоганн Христоф учил своих братьев по «строгой методе», т. е. по правилам «доброто старого времени». Это была механически однообразная система бесконечных упражнений — необходимое пособие сухого ремесла, не допускавшего никаких «вольностей» искусства. Для Себастьяна эта система была пыткой. Но Иоганн Христоф безраздельно верил в непогрешимость старых традиций. Огромное дарование мальчика, не понятое и не почувствованное Христофом, требовало иных методов музыкального воспитания. И сам Себастьян пытался научиться тому, чего не мог (или не хотел) дать ему старший брат"⁴.

"Своих младших братьев этот сухой и чопорный человек учил игре на клавире самым нудным способом. Одни механические упражнения сменялись другими. Не лучше были и задачи «в строгом стиле», где отступления от устаревших «правил» не допускались ни под каким видом. Педант-учитель всячески стремился обуздать пылкую фантазию младшего брата.

и даже Христофор. Мы придерживаемся самого первого из перечисленных написаний. Но, цитируя фрагменты из других изданий, мы обязаны сохранить все особенности их орфографии. Пусть только при этом читатель помнит, что речь идет об одном и том же человеке — Иоганне Кристофе Бахе (1671—1721), старшем брате И. С. Баха.

³ *Оржеховская Ф. Себастьян Бах. М., 1960. С. 13.*

⁴ *Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1963. С. 19—20.*

Такая система занятий была для живого, любознательного мальчика сущей пыткой”⁵.

“...Он [Иоганн Кристоф] не любил и не умел заниматься с детьми, быстро раздражался, уставал и потону, наверное, бывал порой с Себастьяном груб и несправедлив”⁶.

“...Это был сухой, нечуткий музыкант... Такими же однообразными и скучными были и занятия. Для пытливого, музыкального мальчика это было мучительно”⁷.

Какие бы интересные и важные для нас подробности ни узнавали мы с каждой новой книгой о жизни и творчестве композитора, образ сухого, холодного и черствого старшего брата, мучившего Себастьяна невыносимо скучными, бесконечными упражнениями, остается неизменным:

“Стремление узнавать, постигать новое — его [И. С. Баха] давняя страсть. Даже старший брат, сухой и педант, изводивший десятилетнего Себастьяна скучными упражнениями, не сумел убить ее”⁸.

Перелистаем страницы хорошо известных биографий И. С. Баха. Почти во всех мы видим одно и то же: картины сурового детства композитора, безрадостные уроки музыки под руководством сухого, черствого и холодного стар-

⁵ Попова Т. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века: Книга для учащихся старших классов. М., 1976. С. 67.

⁶ Курцман А. Иоганн Себастьян Бах: Маленькая документальная повесть. М., 1999. С. 14.

⁷ Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран: Для 5-го класса детской музыкальной школы. М., 1999. С. 4.

⁸ Великович Э. Великие музыкальные имена. СПб., 1997. С. 29.

шего брата...⁹ И разумеется, здесь не обходится без описания тех бессонных ночей, когда маленький Себастьян при свете луны тайком переписывает сочинения из запретной тетради, которую Кристоф держит под замком. Но... внезапно раздается скрип половиц, на пороге появляется “похожий на привидение”, “в своем ночном колпаке”¹⁰ Иоганн Кристоф. Далее следует сцена расправы, когда он хватается за тетрадь “своими цепкими пальцами”¹¹ и со всей жестокостью, на какую только способен, вырывает переписанные листы из рук маленького плачущего мальчика. Биографы обычно не жалеют красок на описание душераздирающих подробностей этой сцены, иногда лишь смягчая ее под конец чем-то вроде следующего: “Но, становясь старше, Себастьян уже не осуждал старшего брата, может быть, оттого, что и не ждал от него особенной чуткости”¹².

Вот, казалось бы, и все. Таков законченный портрет человека, пятилетние занятия с которым были началом пути великого композитора. А для Себастьяна, напомним, это был возраст от десяти до пятнадцати лет — тот самый возраст, в который, как хорошо известно, формируется многое: знание музыки, любовь к ней, основы исполнительского и композиторского мастерства. Неужели всему этому Иоганн Себастьян должен был научиться у того ужасного человека, того свирепого “людоеда”, чей образ столь отчетливо предстает перед нами на страницах многочисленных книг?

⁹ См.: Хубов Г. Цит. соч. С. 18–21; Оржеховская Ф. Цит. соч. С. 5–6, 9–15; Великович Э. Цит. соч. С. 4, 29; Прохорова И. Цит. соч. С. 4; Курцман А. Цит. соч. С. 14 и др.

¹⁰ Оржеховская Ф. Цит. соч. С. 14.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 15.

Как ни трудно представить себе такое, но, наверно, это так. Ведь других учителей у И. С. Баха, по сути, не было. Вероятно, самые первые уроки музыки он получил у своего отца. Но далее его музыкальным образованием, в особенности обучением игре на клавире, а вместе с этим и композицией (поскольку в те времена одно было неотделимо от другого), занимался Иоганн Кристоф.

Кстати, и переезд Себастьяна в Лüneбург нередко объясняют тем, что Кристоф чуть ли не выжил его. Одни биографы утверждают, что семья Иоганна Кристофа сильно разрослась и Себастьян стал им в тягость. Другие сообщают, что к тому времени, когда он покинул брата, тот ждал еще только третьего ребенка, но Себастьян в доме был уже лишним. Третьи говорят, что жилище у Кристофа в Ордруфе было слишком маленьким. В любом случае получается, что Себастьяну ничего не оставалось, кроме как покинуть негостеприимный дом — и побыстрее.

И уж, скорее всего, отправляясь в Лüneбург, пятнадцатилетний Себастьян должен был с облегчением вздохнуть, избавившись, наконец, от ненавистной опеки брата и не стремясь поддерживать с ним дальше никаких отношений. Как сказано в одной из книг, "кончилась унизительная зависимость от жестокосердного брата"¹³...

* * *

Перед нами — две большие коллекции манускриптов. Первая из них названа по имени одного из ее владельцев Мёллеровской рукописью (Möllersche Handschrift), за другой закрепилось название Книги Андреаса Баха (Andreas-

¹³ Попова Т. Цит. соч. С. 68.

Busch-Busch¹⁴). Обе в солидных красивых переплетах, обе внушительного объема (в первой — более двухсот страниц, во второй — около двухсот пятидесяти). Одна коллекция содержит пятьдесят четыре органичных и клавирных произведения, другая — еще более, пятьдесят семь.

Репертуар этих собраний богат и разнообразен. Здесь мы находим различные клавирные и органичные произведения: сюиты, оркестровые транскрипции, фуги, токкаты, фантазии, прелюдии и свободные пьесы. Авторы сочинений — композиторы Северной и Центральной Германии, Франции и Италии. Среди них — такие выдающиеся и весьма знаменитые мастера, как Г. Бём, Д. Букстегуде, И. А. Райнкен, Н. Брунс, И. Пахельбель, Ф. В. Цахау, Л. Маршан, М. Марэ, Т. Альбинони и другие. При этом не менее трети содержания рукописей составляют сочинения юного И. С. Баха.

Произведения в обеих коллекциях подобраны с исключительным вкусом и пониманием. То, как все они записаны, ярко обрисовывает личность их главного копииста и собирателя¹⁵. Пусть читатель не удивляется, но русские действительно очень многое говорят о личности того, кто ее писал. Взглянув на приведенные далее факсимиле, можно убедиться, что все записи, сделанные этим главным копиистом, доставляют удовольствие не только красивым, аккуратным и ровным почерком, но и тем, что переписчик чрезвычайно бережно относился к копируемому им оригиналам.

¹⁴ Позже мы еще вернемся к происхождению этого названия.

¹⁵ Судя по различиям почерков, в изготовлении манускриптов принимали участие несколько переписчиков. Но при этом подавляющее большинство текстов и общая манера оформления, а также выбор репертуара принадлежат одному и тому же человеку, который считается главным копиистом и собирателем обеих антологий.

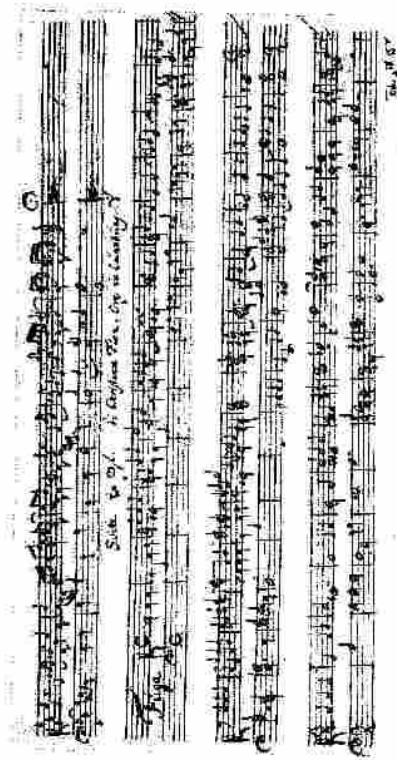


Иллюстрация 1.
Копия Сюиты Кристиана Флора
(Мёллеровская коллекция рукописей)

„Praeludium, Adagio, Largo, Andante, Moderato“



Иллюстрация 2.
Копия Прелюдии и фуги С-диг для органа И. С. Баха BWV 531
(Мёллеровская коллекция рукописей)

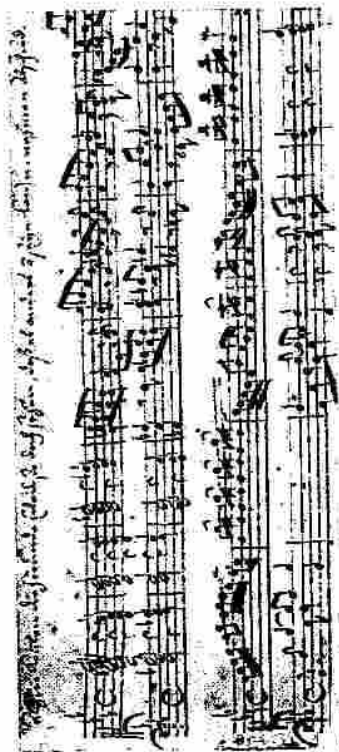


Иллюстрация 3.
Копия 4-й части Каприччио на отъезд
возлюбленного брата BWV 992
(Мёллеровская коллекция рукописей)

При сравнении копий, содержащихся в этих коллекциях, с автографами сочинений обнаруживается, что реписчик был внимателен и чуток ко всем особенностям лежащей перед ним авторской рукописи. Для него было важно не только передать сам текст произведения — он с любовью воспроизводил даже то, как текст располагался на странице, и если автор планировал записать таким образом, чтобы переворот страниц при исполнении не представлял труда, то эта особенность обязательно должна была быть отражена и в копии. Похоже, переписчик обладал особым ошущением площади листа, всегда размещая текст таким образом, что окончания разделов произведения совпадали с окончаниями нотных станков, перевороты страниц приходились либо между сочинениями (или частями сочинения), либо соответствовали паузе в одной из партий или голосов. При этом текст ложился на страницу очень ровно, без особых сжатий и расширений — создается впечатление, что такое мастерское размещение

текста было для копииста естественным и давалось безо всякого труда.

Особо примечательно, что столь же естественно и искусно записывал он даже тот текст, который расшифровывал прямо с табулатуры.¹⁶

Подобную же тщательность, бережное отношение ко всем деталям текста обнаруживают и копии сочинений И. С. Баха, записанные этим переписчиком в данных альбомах. Среди них — такие произведения, как Капричио на отъезд возлюбленного брата BWV 992, клавирная Токката D-dur BWV 912a, органная Прелюдия и fuga C-dur BWV 531, клавирная Соната a-moll BWV 967, сюиты для клавира BWV 832 и 833, а также довольно значительное количество других сочинений. Все они, судя по точности передачи их текста, были скопированы прямо с автографов композитора — и именно благодаря этим рукописям многие ранние баховские сочинения дошли до нас.

Мало того, в коллекциях есть даже *автографы* самого Иоганна Себастьяна! Казалось бы, что в этом особенного? Ведь Бах мог подарить им самим записанные сочинения, а владелец мог их просто подшить в свой альбом. Но есть одна деталь, которая опровергает такое предположение. Дело в том, что оба альбома целиком состоят из бумаги одного и того же сорта и формата. Многие сочинения того периода дошли до нас в другого рода коллекциях

¹⁶ Клавирные и органные сочинения нередко записывались авторами того времени в виде табулатуры, то есть не привычными для нас нотными знаками, а в виде букв, обозначающих высоту нот, а также их длительность. Легко можно представить себе, что в такой буквенной системе рукопись имела совершенно иной вид, чем тот, к которому мы привыкли в современной нотной графике. И большое по протяженности сочинение могло быть записано довольно компактно, в сравнительно небольшой горстке букв (один из примеров такой записи читатель может увидеть на илл. 5).

рукописей — так называемых Konvolut-Handschriften, то есть папках, или связках рукописей. Подобные коллекции представляют собой объединение под одним переплетом различных манускриптов, которые изначально были независимыми друг от друга. Как правило, они записывались на бумаге самого разного сорта, качества и даже формата, а переплет делался ради сохранности отдельных листов и тораздо позже времени, к которому относятся сами рукописи. В отличие от таких папок, Меллеровская коллекция и Книга Андреаса представляют собой *единые* манускрипты. По их переплету, а также бумаге ясно, что они с самого начала были задуманы как большие, цельные антологии. И почти все записи в них, как установлено, были сделаны уже после того, как эти книги были сшиты!¹⁷

Но к чему все эти сведения? При чем здесь бумага, ее сорт и даже формат? А уж по поводу переплета и совсем непонятно: какая разница, когда он был сделан — до начала записей или после них?

А сведения все эти, дорогой читатель, вот к чему. Представьте себе, что копиист, затеявший составление двух обширных антологий, живет где-то совсем в другом городе, нежели наш Иоганн Себастьян. Задумав такое грандиозное предприятие, этот человек должен был собирать рукописи сочинений различных композиторов, живущих кто на севере Германии, кто в ее центре, а кто даже в других странах — во Франции и Италии. Поскольку печатание нот по тем временам было делом редким и очень дорогостоящим, сочинения в основном переписывались от руки. Именно так, в копиях, произведений распространялись

¹⁷ На все эти особенности обеих коллекций впервые обратил внимание американский ученый Роберт Хилл — см.: *Hill R. The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach*. Diss. Harvard, 1987. P. 90—92.

и постепенно становились известными. Так что дело, которое затеял наш герой (будем называть его копиистом Икс), оказалось весьма достойным. Замыслив написать не просто небольшую тетрадь из нескольких сочинений, а целые альбомы из двухсот и более страниц, он должен был приобрести изрядное количество бумаги (разумеется, желательно, чтобы бумага была одного и того же сорта и размера: ведь, судя по виду манускриптов, они были задуманы именно как красивые цельные книги). Так вот, приобрести эту бумагу, сложив ее и сразу же сделав переплет, копиист Икс принялся за работу. Он разыскивал различные сочинения, знакомился с ними, выбирал из них те, которые ему, наверное, особенно нравились, и записывал их одно за другим в эти альбомы. Мы видим, что Мёллеровскую коллекцию он начал с Увертюры Иоганна Антона Коберга, затем следуют Трио-сонаты d-moll и F-dur Томазо Альбини, Стоица g-moll Иоганна Кристофа Печа, сочинения И. А. Райнкена, Г. Бёма и другие. Далее, на листах 49—51, 58—64, 68, 74—79 и 96, появляются копии сочинений И. С. Баха. А вот на страницах 88—90 и *автограф* Иоганна Себастьяна — органная Прелюдия и fuga g-moll BWV 535a (илл. 4).

В другой коллекции — Книге Андреаса — тоже есть автографы И. С. Баха: на листе 72 его рукой в табулатуре записана Фантазия c-moll (илл. 5), а на предыдущем листе манускрипта частично самим Себастьяном, частично копиистом Икс записана клавирная Прелюдия c-moll BWV 921 (илл. 6).

Повторим, что присутствие таких рукописей в этих коллекциях совершенно уникально, поскольку ранние автографы композитора почти не сохранились. Так что копиисту Икс, помимо всего прочего, мы обязаны еще и тем, что именно в его коллекциях до нас дошли образцы наиболее ранних рукописей И. С. Баха.

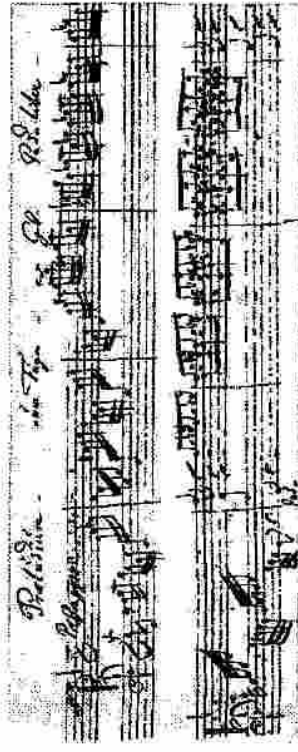


Иллюстрация 4.

Автограф Прелюдии и фуги g-moll для органа И. С. Баха
BWV 535a

(Мёллеровская коллекция рукописей)

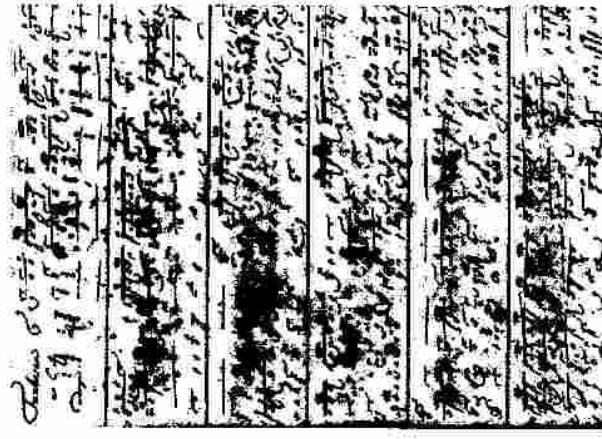


Иллюстрация 5.

Автограф органной Фантазии c-moll И. С. Баха
BWV 1121 (Книга Андреаса Баха)

Но вот вопрос. Как баховские автографы могли попасть в этот альбом, если Иоганн Себастьян жил в совсем другом городе? Понятно, что его сочинения (в копиях или в автографах) могли быть кем-то переданы, привезены. Но если произведение, записанное его собственной рукой, появляется на страницах данного альбома и на той же самой бумаге, то как оно могло туда попасть?

Читатель, разумеется, может спросить: а при чем же здесь опять эта бумага? Разве не мог Иоганн Себастьян написать свои сочинения на той же самой бумаге, что и копиист Икс? Теоретически, наверное, мог. Но все дело в том, что бумага одного и того же сорта в наше время и во времена Баха — совершенно разные вещи. Сейчас можно пойти в магазин и купить бумагу, которая продается в сотнях и даже тысячах других магазинов и которую можешь купить себе каждый. Тогда же бумага производилась в сравнительно небольших количествах, отдельными мастерами или на небольших специальных бумажных фабриках. Об изготовлении такой бумаги и ее особых отличиях, так называемых водяных знаках, мы расскажем в одном из следующих очерков. Сейчас же обратим внимание на то, что бумага, выпускавшаяся разными мастерами, довольно сильно различалась и партии бумаги одного и того же сорта были действительно небольшими.

А раз автографы Баха появляются не в начале альбомов, а где-то в середине и бумага их ничем не отличается от остальной бумаги манускриптов, следовательно, Иоганн Себастьян не иначе как сам должен был привезать к копиисту Иксу и своей собственной рукой вносить свои собственные сочинения в эти коллекции. Поскольку же альбомы были весьма увесистыми, то вряд ли наш копиист путешествовал с ними к тому месту, где жил И. С. Бах.

Так что исследование переплета, бумаги и особенностей записи Мёллеровской коллекции и Книги Андреаса

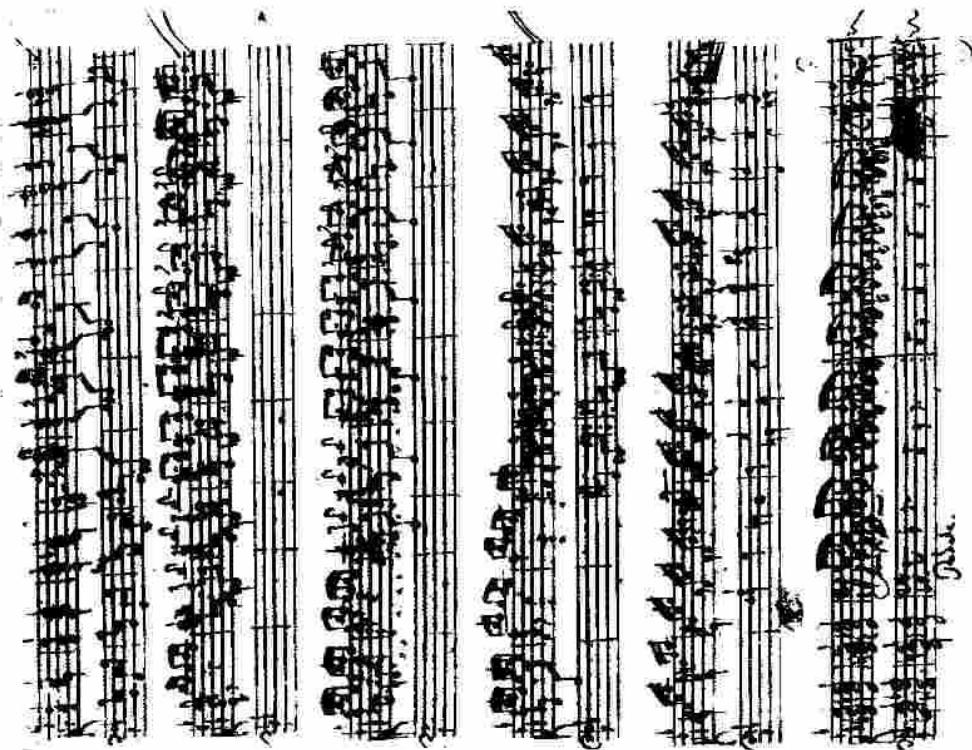


Иллюстрация 6.

Копия Прелюдии c-молл И. С. Баха BWV 921 —
последние такты записаны почерком Себастьяна
(Книга Андреаса Баха)

предприятно нами неспроста: оно неизбежно приводит к заключению, что Иоганн Себастьян не только давал автографы своих сочинений этому копиисту, но и сам навещал его, и уж, наверное, не на минуточку-другую, поскольку подобные записи требовали довольно значительного количества времени. Могло ли быть такое, если Бах и копиист Икс находились в неприязненных отношениях? Могло ли быть такое, если они были равнодушны друг к другу? Ведь известно, что Бах далеко не всегда давал свои сочинения другим. Сохранилось даже письмо, в котором Себастьян отвечает отказом на просьбу своего бывшего ученика прислать ему ноты одного из своих произведений¹⁸. Следовательно, все, что нам удалось установить по этим коллекциям, свидетельствует: И. С. Бах и копиист Икс находились в прекрасных отношениях! Более того, Иоганн Себастьян доверял этому человеку, ценил начатое им дело и всячески ему помогал.

Кто же был этот загадочный копиист Икс? Кто так хорошо был знаком с самыми ранними сочинениями композитора, высоко ценил их уже в те годы и уделял внимание воспроизведению всех, даже самых, казалось бы, незначительных их особенностей? Стоит напомнить, что сочинения И. С. Баха составляют весьма значительную часть этих коллекций — как мы уже говорили, не менее трети. Притом произведения никому тогда еще не известного композитора поставлены здесь в один ряд с сочинениями прославленнейших уже в то время мастеров — Бёма, Райнкена, Букстехуде, Пахельбеля! С кем Иоганн Себастьян находился в столь хороших отношениях, что не только давал ему свои сочинения, но и сам заносил некоторые из них в его альбомы?

¹⁸ См.: Bach-Dokumente. Bd 1. S. 57.

Наверное, читатель уже догадался, что этим человеком был не кто иной, как тот самый Иоганн Кристоф Бах, чей мрачный облик обрисован в самом начале данного очерка.

Поразительно! Перед нами — два столь разных, не имеющих ничего общего портрета одного и того же человека! Да, но при этом один из них выступает со страниц многочисленных *современных* нам книг и повестей, а другой вырисовывается непосредственно из рукописей. При чем рукописей того времени, когда жил этот музыкант. Рукописей, которые сохранили для нас то, что было *собственнолично* оставлено им на бумаге. А это, оказываясь, не просто чернильные знаки на листках бумаги — это нечто гораздо большее. Подобного рода рукописи способны рассказать об их создателе многое: чем он жил, к чему стремился, что было для него интересным, а что, может быть, и нет, что он ценил, уважал, хранил, на что обращал свое особое внимание. Рукопись способна повествовать нам даже о характере человека, его темпераменте и каких-то таких индивидуальных склонностях и привычках, которых не может передать ни один портрет или рисунок.

А ведь, оказывается, ни одного изображения Иоганна Кристофа Баха (в живописи или графике) до нас не дошло. Сохранились многочисленные портреты его родных, детей, внуков. Есть даже целые альбомы того времени, где изображены контурные профили всех ордуфехских Бахов¹⁹, но, к сожалению, Иоганна Кристофа среди них нет. Так что единственный портрет этого человека — его рукописи.

Все то, что мы поведали сейчас об Иоганне Кристофе как главном собирателе и копиисте Мёллеровской коллекции и Книги Андреаса Баха, стало известно сравнительно

¹⁹ См.: Freye C. Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette: Johann Sebastian Bachs ältester Bruder Johann Christoph und seine Nachkommen. Eisenach; Kassel, 1957.

недавно. Имя его ни в одной из этих коллекций не указано²⁰. И хотя высокое качество манускриптов и репертуара, представленного в них, было отмечено учеными уже давно, личность их главного копииста долгое время никак не удавалось установить.

Среди кого только ни искали этого загадочного переписчика! Сначала думали, что это мог быть Иоганн Бернхард Бах (1700—1743), один из сыновей Иоганна Кристофа²¹. Затем решили, что это был кузен И. С. Баха, знаменитый лексикограф из Веймара Иоганн Готфрид Вальтер (1684—1748)²². Позднее вновь вернулись к кандидатуре Иоганна Бернхарда Баха, сына Кристофа²³. Когда же установили датировку рукописей, оказалось, что Бернхарду было в то время всего лишь около восьми лет. И тогда предположили, что искомым копиистом был другой Иоганн Бернхард, эйзенахский кузен И. С. Баха (1676—1749)²⁴. Однако и это предположение, увы, оказалось неверным.

Наконец копиист Икс был найден — и совершенно неожиданно им оказался Иоганн Кристоф Бах: в городских архивах Ордруфа был найден собственноручно

²⁰ В конце рукописи Andreas-Bach-Buch стоит единственная помета: "J. Andr. Bach. 1754".

²¹ Так предположил еще в XIX веке Ф. Шпитта, которому была знакома Книга Андреаса — см.: *Spitta Ph. Johann Sebastian Bach*. Leipzig. 1873. Bd I. S. 795—796.

²² Это мнение было высказано В. Вольфреймом: *Wolffheim W. Die Möllersche Handschrift: Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche // Bach-Jahrbuch* 1912. S. 42—60.

²³ См.: *Diirr A. Neues über die Möllersche Handschrift // Bach-Jahrbuch* 1954. S. 75—79.

²⁴ См.: *Kilian D. Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe. Ser. IV. Bd 5/6. T. 1. S. 98, 122.*

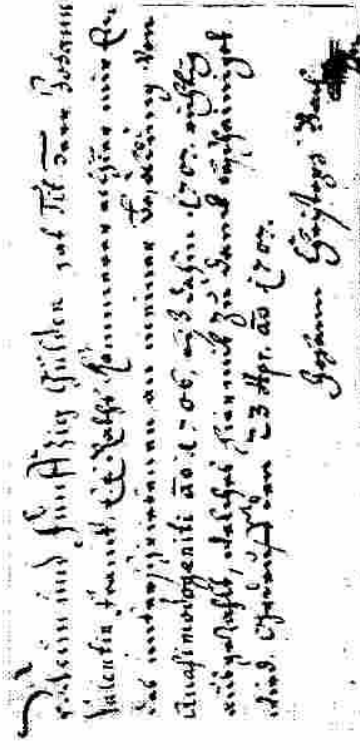


Иллюстрация 7.

Расписка в получении жалования, написанная Иоганном Кристофом Бахом 23 апреля 1707 года (Городской архив Ордруфа, № 285, Beleg Nr. 8)

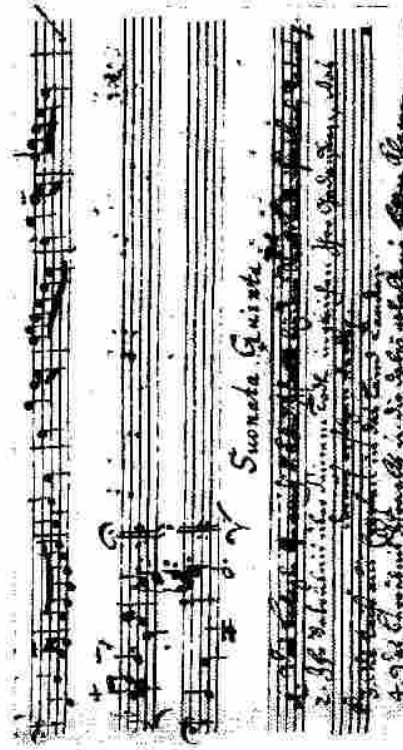


Иллюстрация 8.

Страница копии Библейской сонаты № 5 Иоганна Куна (Книга Андреаса Баха)

подписанный им документ, и почерк его полностью совпал с почерком копииста Икс (см. илл. 7 и 8)²⁵.

Надо сказать, это открытие стало удивительным и для ученых. Не случайно так долго искали этого переписчика среди других людей, окружавших композитора; думали о ком угодно, только не об Иоганне Кристофе. Уж очень не вязался его облик, сложившийся в литературе, с содержанием этих манускриптов, с тем, как вырисовывалась личность главного копииста из всех их особенностей. Разумеется, установление имени Иоганна Кристофа Баха как компилятора и переписчика двух важнейших рукописных коллекций заставило ученых заняться новыми поисками архивных материалов, всего того, что могло содержать в себе хоть какие-то сведения об этом человеке. И вот что стало известно о нем к настоящему времени.

Иоганн Кристоф Бах, сын Иоганна Амброзиуса Баха и Марии Элизабет Леммерхирт, родился 16 июня 1671 года в Эрфурте. Затем, когда семья уже переехала в Эйзенах и когда Кристофу исполнилось пятнадцать лет, он покинул родительский дом, чтобы учиться в Эрфурте у знаменитого органиста и композитора Иоганна Пахельбеля²⁶. В течение трех лет, с 1686-го по 1689-й, И. К. Бах занимался у этого мастера. По-видимому, Пахельбель высоко це-

²⁵ Открытие это было сделано Х.-Й. Шульде, см.: *Schulze H.-J. Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert*. Leipzig: Dresden, 1984. S. 29—56; *Schulze H.-J. Johann Christoph Bach (1671—1721), 'Organist und Schul Collega in Ohrdruf'*, *Johann Sebastian Bachs erster Lehrer* // *Bach-Jahrbuch* 1985. S. 55—81.

²⁶ Отметим, что именно в пятнадцать лет и сам Иоганн Себастьян, покинув ордруфский дом брата, начал самостоятельную жизнь и учебу в другом городе. Почти в том же возрасте (лишь на несколько месяцев ранее) покинул дом брата и Иоганн Якоб. Возможно, начало самостоятельной жизни именно в этом возрасте было своеобразной семейной традицией Бахов.

нил своего ученика, поскольку дал ему прекрасную рекомендацию, благодаря которой Иоганн Кристоф смог получить должность органиста сначала в Эрфурте, затем в Арнштадте и наконец, с 1690 года, в Ордруфе.

Стало известно, что Иоганн Кристоф Бах слыл искусным органистом. Современники называли его "ortimus altifex"²⁷. Наверное, самым подходящим в данном случае переводом было бы "добрый мастер" ("ortimus" в переводе с латинского означает "дельный", "добрый", "хороший", "красивый", "ласковый", "милостивый", и "artifex" — "художник", "мастер", "творец"). Что и говорить, все те эпитеты, которыми оказался наделен в нашей литературе Иоганн Кристоф, не имеют ничего общего с тем, как характеризовали его современники.

Именно с обликом "добротного мастера" связан и тот факт, что он не только принял в свой дом двух осиротевших после смерти родителей мальчиков — Иоганна Себастьяна и Иоганна Якоба, — но и дал им образование и воспитание.

Известно, что он занимался музыкой с обоими младшими братьями. Как проходили их занятия, на каком репертуаре воспитывался Себастьян, точных сведений, к сожалению, нет. Почему-то описания уроков Иоганна Кристофа в нашей литературе оказались связанными непременно с *упражнениями* (напомним: "...это была методически однообразная система бесконечных упражнений — необходимое пособие сухого ремесла..."; "...старший брат, сухарь и педант, изводивший десяти-

²⁷ Так гласит запись в ордруфской церковной книге от 1721 года (см.: *Thomas F. Der Stammbaum des Ohrdruffer Zweigs der Familie von Johann Sebastian Bach // Jahresbericht des Gräfllich Gleichenischen Gymnasiums... zu Ohrdruf für das Schuljahr 1898/99*. (Ohrdruf, 1899, S. 19).

летнего Себастьяна скучными упражнениями..."; "...учил брата, как тогда было принято, на скучных упражнениях"; "...одни механические упражнения сменялись другими" и т. д.). На чем это основано, остается тайной. Ни в одном документе, ни в одном воспоминании или свидетельстве современников на это нет и намека! А репертуар, представленный в рукописных коллекциях, о которых мы уже рассказывали в этом очерке, говорит не только о превосходном вкусе Иоганна Кристофа, но и о его широком кругозоре, обширных знаниях музыки и о том, что ордуфский Бах, наверно, знал, как подбирать репертуар, как из всего множества имевшихся у него сочинений выбирать художественно значительные, технически сложные, стилистически разнообразные произведения. Получив хорошую школу у Пахельбеля, надо думать, он знал толк в преподавании и умел в этом деле добиваться успеха.

Заметим еще, что Книга Андреаса и Мёллеровская коллекция испещрены многочисленными пометками копиистов. А некоторые черты их внешнего вида (к примеру, загнутые углы страниц) говорят о том, что обе они были в постоянном практическом использовании. Значит, те, кто учились у И. К. Баха, имели доступ к этим коллекциям, копировали входящие в них сочинения, играли их. Поневоле опять напрашивается сравнение со столь привычными нам описаниями! Вот характерный образец: "Его [Иоганна Кристофа] обширная библиотека возбуждала любопытство учеников. Но строгий учитель *никому своих нот не показывал* (курсив наш. — А. М., Т. III). Он носил с собою ключи — так же, как и его жена. Только у нее были ключи от кладовой и от бельевого шкафа, у него же от шкафа с нотами"²⁸.

²⁸ Оржеховская Ф. Цит. соч. С. 5—6.

Даже в те годы, когда Иоганн Себастьян расстался с братом, они продолжали поддерживать между собой добрые отношения. И особенно тесными были их контакты в 1703—1707 годах, то есть в тот период, когда И. С. Бах жил в Арнштадте. Именно к этому времени относятся большинство записей в обеих коллекциях. Да и находился Ордурф в нескольких милях от Арнштадта, так что братья могли довольно часто навещать друг друга.

Известно, что И. С. Бах был крестным отцом сына И. К. Баха Иоганна Андреаса (1713—1779). Кстати, именно его имя связано с названием одной из коллекций (Andreas-Bach-Buch), поскольку Андреас являлся после смерти отца ее обладателем. Жена Иоганна Кристофа Иоганна Доротея была крестной матерью первого ребенка И. С. Баха — дочери Катарины Доротеи (1708—1774).

Как сам Иоганн Себастьян в свое время жил в доме Кристофа и учился у него, так позднее в доме И. С. Баха жили и воспитывались двое из сыновей Иоганна Кристофа — Иоганн Бернхард (1700—1743)²⁹ и Иоганн Генрих (1707—1783)³⁰. Так что семья была очень дружной и общение обоих братьев имело самый творческий характер.

Да, ведь среди сочинений И. С. Баха есть произведение, специально посвященное Иоганну Кристофу! Оно так и называется — *Capriccio in honorem Johann Christoph Bachii Ohrdrufensis* (Каприччио в честь Иоганна Кристофа Баха из Ордурфа). Ничего удивительного, что даже здесь

²⁹ Он был учеником И. С. Баха в Веймаре с 1715 по 1717 год (см.: Kock H. Op. cit. S. 93).

³⁰ Иоганн Генрих стал учеником И. С. Баха с 1724 года в Лейпциге. В его почерке сохранилось значительное количество сочинений великого композитора, в том числе сонаты для скрипки и obbligatного чембало BWV 1014—1019a (см.: Schulze H.-J. Studien... S. 110—119).

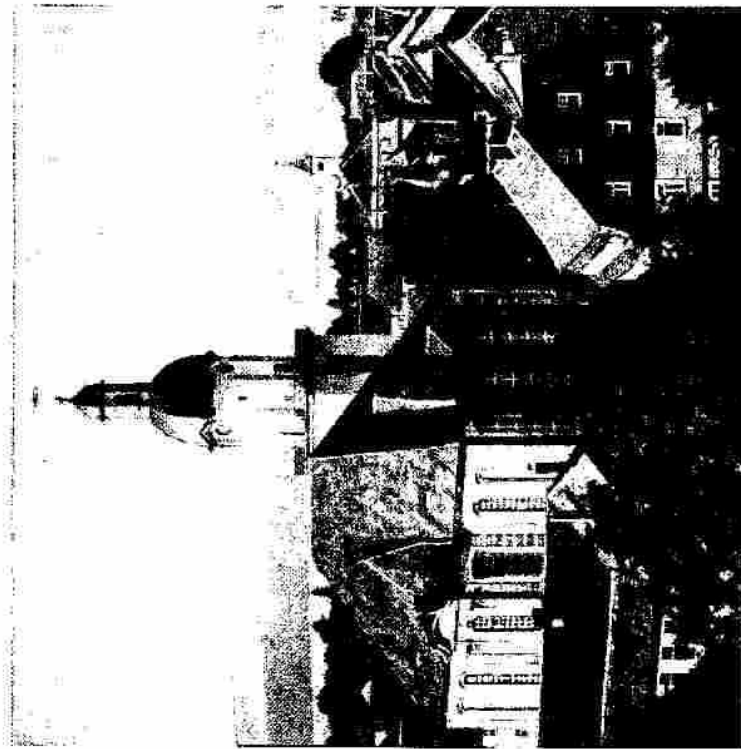


Иллюстрация 9.

Здесь, в Ордруфе, с 1690 года жил и работал Иоганн Кристоф Бах.

В центре иллюстрации — церковь св. Михаила, в которой он служил органистом

биографы композитора смогли увидеть, что в теме Каприччио изображается ворчливый характер Иоганна Кристофа?³¹ Написано произведение, по-видимому, уже в те годы, когда Себастьян расстался с братом. Находясь в Люнебурге, а скорее всего, даже в Арнштадте, создавая свои первые самостоятельные произведения и посвящая одно из них Иоганну Кристофу, думается, вряд ли И. С. Бах решил отомстить наконец-то своему наставнику и написать нечто вроде карикатуры на него.

Зная же теперь об отношениях между братьями в те толы, можно предположить совершенно другое: создание Каприччио и посвящение его Иоганну Кристофу было движимо, скорее всего, совсем иными чувствами...

И все-таки у читателя, наверное, уже давно готов вопрос. С чего-то ведь возник образ холодного и сурового старшего брата, мучившего маленького Себастьяна бесчечными упражнениями? Возможно, все-таки что-то сохранилось — документальные сведения или рассказы современников о том, какими были первые музыкальные занятия великого композитора?

Однако ни в биографическом разделе "Музыкального лексикона" И. Г. Вальтера, изданного в 1732 году³², ни в "Происхождении музыкального рода Бахов", составлен-

³¹ См., например: *Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах* / Пер. с нем. М., 1912. С. 24—25.

³² В "Музыкальном лексиконе", изданном при жизни Баха, говорится лишь следующее: "Бах (Иог. Себастьян), г-на Иог. Амброзуса Баха, некогда придворного и муниципального музыканта в Эйзенахе, сын, рожденный там же в 1685 году 21 марта, получил начальные навыки [игры] на клавире от своего старшего брата, г-на Иоганна Кристофа Баха, некогда органиста и преподавателя школы в Ордруфе..." Цит. по: Документы жизни и деятельности... С. 149.

ном в 1735 году³³, ни в городских архивах Ордруфа³⁴ ничего подобного мы не найдем.

Правда, повод мог быть дан в некрологе. И наверное, сейчас самое время обратиться к нему.

Итак, представим слово Карлу Филиппу Эмануэлю Баху и Иоганну Фридриху Агриколе, авторам первого более или менее подробного жизнеописания композитора, созданного вскоре после его смерти и опубликованного в 1754 году в "Музыкальной библиотеке" Мишлера:

"Иоганну Себастьяну не было еще и десяти лет, когда он лишился родителей. Он отправился в Ордруф к старшему брату, Иоганну Кристофу, тамошнему органисту, и под его руководством освоил основы игры на клавири. Уже в этом нежном возрасте у нашего Иоганна Себастьяна Баха была необыкновенная тяга к музыке. За короткий срок он полностью овладел всеми пьесами, которые задавал ему брат. Однако имевшийся у брата сборник клавирных пьес тогдашних прославленных мастеров Фробергера, Керля [и] Пахельбеля брат ему, невзирая на все его просьбы, почему-то не давал. Рвение подсказало ему такую невинную уловку: сборник хранился в запертном шкафу с решетчатыми дверцами, и ночью, когда все спали, он

³³ В "Происхождении музыкального рода Бахов" какие-либо сведения о детстве и ученичестве Себастьяна отсутствуют вообще. После даты рождения сразу же следуют данные о его службе в Веймаре, Арнштадте, Мюльхаузене и т. д. См.: Документы жизни и деятельности... С. 20.

³⁴ В городских архивах Ордруфа сохранились лишь записи о пребывании Баха в ордруфском лицее с июля 1696 года по март 1700-го и переходах его из третьего класса во второй, а затем в первый (счет классов в Германии в то время велся не так, как у нас сейчас, а в обратном порядке, и самым последним классом считался первый). См.: Bach-Dokumente. Bd 2. S. 6-7.

доставал его оттуда, просунув свою маленькую руку сквозь решетку и свернув сборник ролончиком, благо, он был в мягкой обложке, а потом принимался переписывать его при лунном свете, так как никакого другого освещения быть не могло. Через шесть месяцев эта музыкальная добыча была, наконец, в его руках. Он с исключительным рвением принялся ее тайком осваивать, но, к величайшему для него сожалению, брат это обнаружил и безжалостно отобрал у него с таким трудом изготовленную копию [сборника]. Вообразим, в каком состоянии оказался бы скупой [торговец], если бы принадлежавший ему корабль — с сотней тысяч талеров на борту — затонул в плавании, где-нибудь по пути в Перу, и мы получим живое представление о том огорчении, какое испытал наш маленький Бах, когда понес эту утрату"³⁵.

Так вот, оказывается, откуда все и пошло! Именно это событие — копирование при лунном свете запрещенного сборника и изъятие его старшим братом — послужило истоком наших представлений и о первых уроках музыки будущего композитора, и о самом Иоганне Кристофе.

Переписывая эту историю друг у друга, биографы, конечно же, добавляли к ней все новые и новые подробности. Сцена, когда Кристоф обнаружил уловку Себастьяна и отобрал у него сборник (кстати сказать, в некрологе она описана даже с некоторым добрым юмором — вспомним хотя бы "скупого торговца" и корабль по пути в Перу), постепенно выросла в подлинную драму и даже трагедию!

Вот, к примеру, как предстает перед нами эта же сцена в повести Владимира Одоевского "Себастьян Бах":

³⁵ Документы жизни и деятельности... С. 228-229.

“Христофор вошел в комнату; едва взглянул он на книгу, как угадал хитрость Себастьяна, и, несмотря ни на просьбы, ни на горькие его слезы, жестокосердый с хладнокровием бросил в печь[!] долий и тяжкий труд бедного мальчика... Христофор... видел его слезы, слышал его стоны, — и все это весело принес в жертву своей системе, своим правилам, своему образу мыслей”³⁶.

Фигура Иоганна Кристофа сопоставляется даже с образом Брута — предателя, злодея, олицетворения самых низких человеческих качеств: “Удивляйтесь, господа, после этого вашему мифологическому Бруту: я здесь рассказываю вам не мертвый вымысел, а живую действительность, которая выше вымысла”³⁷.

И, как справедливое возмездие за все злодеяния, учиненные Кристофом над своим братом, следует (причем тут же, вскоре после описываемых событий!) смерть Иоганна Кристофа (хотя хорошо известно, что он прожил еще более двадцати лет): “Но бог библиомании, неизвестный древним, спас драгоценное издание и обратил Немезиду на голову Христофора, который вскоре после сего происшествия умер... Это также нечто вроде истории Брутов, и я уверен, что оно попадет в какую-нибудь хрестоматию в число поучительных исторических примеров”³⁸.

Понятно, что с каждым таким описанием образ Иоганна Кристофа становился все более мрачным и не привлекательным. Мало того, что он оказался наделенным суровым и черствым характером, но и музыкантом-то стал

³⁶ *Одоевский В. Ф. Себастьян Бах // Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 412.*

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

в конце концов довольно бездарным и сильно ограниченным: “...Христофор сажился за клавикорд или за органы не иначе, как в чулках и башмаках, и в пуклах с кошельком...; никогда ни *септима*, ни *нона*, без приотворения, не вырывались из-под его пальцев... 40 лет он прожил органистом одной и той же церкви; 40 лет каждое воскресенье играл почти один и тот же хорал, 40 лет одну и ту же к нему прелюдию, и только по большим праздникам присоединял к ней в некоторых местах один форшлаг и два триллера, и тогда слушатели говорили между собою: «о! сегодня наш Бах разгорячился!»”³⁹

А в одной из книг, где говорится о музыкальности всего рода Бахов, можно встретить даже следующее выразительное восклицание: “Уж если и холодный, сухой Иоганн-Христоф выбрал профессию музыканта, хоть *это совершенно противоречило всей его натуре* (курсив наш. — *А. М., Т. III.*), значит, действительно страсть к музыке была в крови у Бахов!”⁴⁰

³⁹ *Одоевский В.* Цит. соч. С. 409. Интересно, что этот пассаж из повести В. Одоевского, являясь, как и весь его опус, явным художественным вымыслом, не имеющим никакого отношения к действительным фактам (причем писатель не только не скрывает, но даже всячески декларирует это!), для авторов дальнейших книг послужил своего рода *документальным* источником. Трудно назвать книгу о Бахе, особенно популярного плана, в которой не фигурировало бы в том или ином виде “сообщение”, что сорок лет Кристоф проработал органистом в одном и том же городе, сорок лет играл один и тот же хорал, сорок лет одну и ту же к нему прелюдию, а по большим праздникам присоединял к ней один форшлаг и два триллера, и только слушатели говорили между собой: “О! Сегодня наш Бах разгорячился” или “Ого! Сегодня наш Бах разгорячился” (см.: *Хубов Г.* Цит. соч. С. 19; *Прохорова И.* Цит. соч. С. 4; *Натова Т.* Цит. соч. С. 67; *Курицман А.* Цит. соч. С. 28 и т. д.).

⁴⁰ *Оржеховская Ф.* Цит. соч. С. 9.

Досталось, наконец, даже дому, в котором жил Кристоф: "Серый, узкий, как бы сдвинутый с боков дом внушал уважение (читай "ужас"! — А. М., Т. III.) жителям города Ордруфа..."⁴¹

К описаниям бесконечных упражнений, которыми Кристоф беспощадно мучил своих учеников, прибавляются и следующие любопытные "методы", ярко рисующие его изощренную педагогическую "систему" и, разумеется, очень органично вписывающиеся в создавшийся образ (попросим читателя отнестись с вниманием к каждому слову в этой цитате): "Он [Иоганн Кристоф] написал на нотном листочке прелюдию, и заставил Себастьяна играть ее по несколько часов в день, не показывая ему никакой другой музыки; а по истечении двух лет, перевернул нотный листок вверх ногами и заставил Себастьяна в этом новом виде разыгрывать ту же прелюдию, и также в продолжение двух лет; а чтоб Себастьян не вздумал портить своего вкуса какой-нибудь фантазией, он никогда не забывал запирать своего клавихорда, выходя из дома... Он [Себастьян] играл, играл, учил, учил, и прямо, и вверх ногами, четырехлетнюю прелюдию своего наставника..."⁴²

Обратим, однако, внимание на то, что в некрологе, *единственном первоисточнике* всей этой истории, не говорится ни о "скупных" упражнениях, ни о "строгой методике", которая для Себастьяна была "сухой пыткой", ни о самом Иоганне Кристофе как "холодном", "черством", "сухаре" и "педанте". Напомним: "За короткий срок он [И. С. Бах] полностью овладел всеми *пьесами* (курсив наш. — А. М., Т. III.), которые задавал ему брат". Как видим, здесь сказано, что Кристоф воспитывал брата на раз-

личного рода пьесах (и уж, во всяком случае, не на одной!). О причинах же, по которым Кристоф отказывал Себастьяну в желанном сборнике, говорится следующим образом: "...имевшийся у брата сборник клавирных пьес тогдашних прославленнейших мастеров... брат ему... *почему-то* (курсив наш. — А. М., Т. III.) не давал". Почему Кристоф не хотел (или не мог) давать тот сборник для копирования, как видим, неясно было даже Филиппу Эмануэлю. Кто знает, быть может, сборник был в таком состоянии, что И. К. Бах оберегал его от слишком частого употребления. Возможно, были и другие причины, побуждавшие его держать манускрипт "под замком". Да и рассказана эта история в некрологе, думается, совсем не с целью очернить образ первого учителя И. С. Баха, а для того, чтобы раскрыть нам личность самого Себастьяна, ярко проявившееся у него уже в таком нежном возрасте стремление к знаниям, "необыкновенную тягу к музыке".

Пожалуй, в некрологе можно увидеть только *одно слово*, которое способно бросить тень на Иоганна Кристофа, — "безжалостно" ("безжалостно отобрал"). В оригинале сказано: "ohne Barmherzigkeit" (без милосердия, без сострадания). Если б только Филипп Эмануэль знал, чем обернется столь неосторожно брошенное им слово для образа его родного дяди, который создается у потомков! Прочти он все то, что будет написано о Кристофе в дальнейшем, можно смело предположить, и это злополучное слово, и сама эта история прозвучали бы в его рассказе совершенно иначе.

Наверное, сюжет с "лунной тетрадью" передавался в семье Бахов как своего рода предание — не исключено даже, что с поучительной целью (возможно, так его услышал в свое время Филипп Эмануэль, чей рассказ и лег в основу приведенного фрагмента некролога). Жаль только, что ни сам этот сборник, ни копия, сделанная с него

⁴¹ Оржеховская Ф. Цит. соч. С. 5.

⁴² Ордехский В. Цит. соч. С. 410.

юным И. С. Бахом, не сохранились. Пропавшие манускрипты наверняка смогли бы нам многое рассказать.

Но даже то, что дошло до нас и известно сегодня об Иоганне Кристофе, рисует нам его образ совсем в иных красках. "Добрый мастер", в доме которого жил и воспитывался юный Себастьян, оставался и в дальнейшем его другом и наставником. Включив значительное количество сочинений И. С. Баха (причем наиболее ранние из них) в собираемые им антологии клавирной и органной музыки того времени, Иоганн Кристоф, надо думать, понимал и ценил творения своего ученика. А понимая и ценя, даже поставив их в один ряд с произведениями уже знаменитых в то время мастеров, он сильнейшим образом поощрял развитие таланта Себастьяна.

По рукописям самого И. С. Баха мы можем видеть, что Иоганн Кристоф привил ему многое: любовь к изучению музыки своих предшественников и современников, стремление учиться у них, копируя их сочинения, внимание к каждой детали, к каждой подробности в рукописи автора. Даже в элементах почерка И. С. Баха, в его отношении к площади листа, мастерском расположении текста, внимании к его удобству и практической направленности (что в рукописях собственных сочинений, что в копиях произведений других композиторов) — влияние личности Иоганна Кристофа, его тщательного и бережного отношения к копированию, а тем самым сохранению того ценного и непреходящего, что создавалось его современниками. Быть может, сохранение культуры как раз именно в том и состоит, чтобы ценить труд другого и делать все, дабы этот труд остался не только для нас, но и для тех, кто будет после?..

Во всяком случае, то, что сделано Иоганном Кристофом Бахом как первым учителем музыки великого композитора и создателем двух выдающихся коллекций заме-

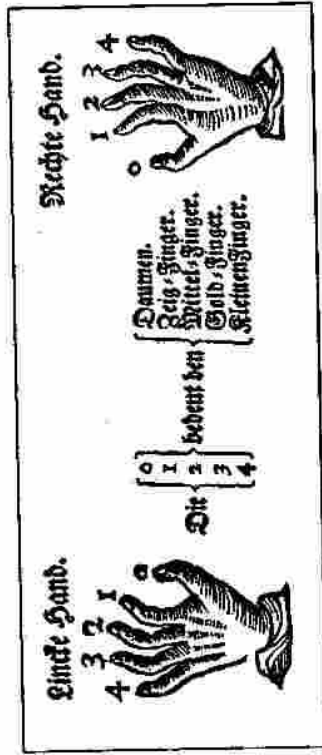
чательной музыки того времени, несомненно, достойно всяческого уважения.

И пусть документальные сведения о нем немногословны, горадо выразительнее рассказывают о нем его рукописи. Будем же и мы им благодарны, а также внимательны ко всему тому, что в них есть. Возможно, тогда наши представления о детстве любимого всеми композитора, его первых уроках музыки и первом учителе станут хоть в чем-то иными...



Ну а про скучные упражнения, которыми мучили детей в те далекие времена, мы расскажем в следующем очерке.





О скучных упражнениях

Из предыдущего очерка мы узнали, что Иоганн Кристоф, первый учитель музыки И. С. Баха, вовсе не был тем деспотом и тираном, каким все уже привыкли его себе представлять. И воспитывал он брата на добротном, разнообразном репертуаре. Видно, нашему Себастьяну в детстве с таким наставником просто повезло. Потому как обстановка в стране была ужасная, атмосфера душная, методы преподавания отсталые... Не верите? Тогда давайте откроем страницы хорошо известных книг и убедимся.

...Германия конца XVII века. "Глухая", "сонная", "отсталая", "провинциальная", раздробленная на множество мелких княжеств... "Душная, затхлая атмосфера" жестового мелкого застоя и косности, "ханжества и лицемерия", которая "конечно, никак не содействовала развитию искусств"!

¹ См.: Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1963. С. 12, 31, 33—34; Галацкая В. И. С. Бах. М., 1966. С. 3; Розеншильд К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. Вып. 1. М., 1963. С. 353. Череда подобных описаний без труда может быть продолжена, и мы просим читателя обратить внимание на подбор

В обучении — суровая палочная дисциплина, механически однообразная муштра. Откуда же и взяты прогрессивной методике музыкального образования и воспитания? Выходит, что Иоганну Кристофу совсем не случайно приписывали столь неприглядные педагогические методы, как рассказывается во многих книгах. Такова была общая система обучения музыке в те далекие и трудные годы. И впрямь: "Он [Иоганн Кристоф] продолжил музыкальное образование Себастьяна, начатое отцом. Учил брата, как тогда было принято (курсив наш. — А. М., Т. III.), на скучных упражнениях. Специальных детских пьес еще просто не существовало"².

Что и говорить, знакомясь с подобными описаниями, невозможно не испытывать гордости за тот прогресс, который совершила музыкальная педагогика за истекшие столетия. И диву только можно даваться, как Германия того времени смогла стать родиной огромного количества выдающихся композиторов: Г. Бёма, И. А. Райнкена, Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, К. Ф. Фишера, Н. Брунса,

слов, характеризующих обстановку, в которой рос и воспитывался Иоганн Себастьян: "Дух мешанства и трусости, ограниченность и мелкое стяжательство господствовали в кругах немецкого бюргерства" (Галацкая В. Цит. соч. С. 13). "Общественная атмосфера страны была отравлена религиозными предрассудками и церковным догматизмом" (Там же. С. 13). "Княжеский двор с его целью, пресмыкавшейся перед ничтожным, мелким властелином, надутым и напыщенным и стремившимся копировать блеск и пышность французского королевского двора, да перекорю — таковы были условия, в которых приходилось работать скромному немецкому музыканту-профессионалу... А вокруг — подавленное и прибитое немецкое бюргерство, покорно склонившее голову перед бюрократическим режимом и произволом деспотов, стоявших у власти" (Левик Б. В. Иоганн Себастьян Бах. М., 1951. С. 2—3).

² Великович Э. Великие музыкальные имена. СПб., 1997. С. 4.

И. Кунах, Г. Ф. Телемана и многих других, чьи имена не поблекли и ныне. А среди них — величайшие композиторы всех времен и народов, И. С. Бах и Г. Ф. Гендель! Неужели каждому из них приходилось пробиваться сквозь каменную стену почвенно-механической однообразности, рутинных приемов музыкального образования, воспитываться на репертуаре, в котором (о ужас!) «специальных детских пьес еще просто не существовало», а были лишь бесконечные, изматывающие упражнения? И как могло случиться, что тот ужасный вред, который должна была нанести им такая система музыкального образования, не отразился впоследствии на их творчестве, на их собственной педагогической деятельности?

Попробуем, как и в предыдущем очерке, обратиться к дошедшим до нас рукописям того времени, документальным сведениям и другим подобным источникам.

Давайте отправимся на их поиски в библиотеки и архивы. Убедимся, что так оно все и было, а именно:

— что упражнения, которыми мучили детей в те времена, были действительно сухими, скучными, механическими, бесконечными;

— что специального детского репертуара тогда просто не существовало;

— что именно так, на скучных упражнениях, и принято было учить детей музыке во времена И. С. Баха.

* * *

Итак, в путь.

Однако мы отправимся сейчас не в библиотеки наших музыкальных школ и училищ (в них мы заглянем немного позже). Нам придется преодолеть пространство и время и углубиться в те хранилища, где собраны старинные ма-

нускрипты, трактаты, написанные в Германии и других странах Европы около трехсот лет тому назад. Пусть читатель не пугается! Конечно, одни только слова «старинные манускрипты», «трактаты» способны навеять ужас или, по меньшей мере, скуку. Но, поверьте, многие из этих трактатов написаны столь увлекательно, что их языку и манере подачи материала мог бы позавидовать не один автор современных методических трудов. А уж нотные рукописи — это и подавно живые страницы всего, что звучало тогда, создавалось, переписывалось и сохранялось. Так что можем смело ринуться в чистые воды этих источников. Все происходившее в те годы мы как нельзя лучше узнаем и почувствуем именно здесь.

Следуя главной цели нашего путешествия — найти сухие и скучные упражнения, через которые обязан был пройти каждый начинающий музыкант того времени, — мы должны будем просмотреть огромное количество всевозможных материалов. Среди них нам будут встречаться самые разные манускрипты — коллекции и отдельные рукописи, — а кроме того, в большом количестве фолианты, содержащие свод правил и рекомендаций по освоению игры на том или ином инструменте, по приобретению навыков композиции. Так что эти трактаты — своего рода учебные пособия той эпохи. А надо сказать, культура XVII—XVIII веков оказалась очень богатой трудами по исполнительству на самых разных инструментах: клавишных, органах, скрипках, виолах, флейтах... Пожалуй, обилие этих трудов могло бы соперничать даже с количеством учебно-методических работ, создаваемых в наше время. Правда, тогда это не было обязательным пунктом в методических планах каждого педагога. Подобные трактаты создавались, как говорится, по зову души и сердца. Некоторые из них даже не были опубликованы при жизни их авторов — единственным мотивом их написания было,

видимо, лишь желание облечь свой опыт в некую литературную форму и тем самым сохранить его.

Но вернемся к нашим упражнениям. И первое, что мы предпримем, — попытаемся поискать, нет ли среди старинных нотных рукописей и печатных изданий того периода сборников, которые могли бы называться упражнениями.

Оказывается, такие сборники мы найти сможем. В первую очередь это, конечно же, *Clavier-Übung* самого И. С. Баха: немецкое слово "Übung" как раз и означает "упражнение"³. Взглянув на титульный лист прижизненного издания баховского сочинения, читатель найдет именно это слово (см. илл. 1)⁴.

Причем здесь перед нами оказываются целых четыре выпущенных в разные годы сборника таких упражнений. Первая часть *Clavier-Übung* И. С. Баха, изданная в 1731 году, — это шесть партит. Вторая часть, вышедшая из печати в 1735 году, — итальянский концерт и Французская увертюра. Третья часть, опубликованная в 1739 году, — собрание различных органных сочинений (хоральные обработки, дуэты, Прелюдия и фуга *Es-dur*). Наконец, четвертая часть (1741 или 1742) — Ария с тридцатью вариациями, известная как Гольдберг-вариации (см. титульный лист этого издания на илл. 1).

³ Другие значения этого слова — навык, тренировка, учение, занятия — близки основному. Наверное, не случайно и не прижились в нашей литературе такие переводы заглавия *Clavier-Übung* И. С. Баха, как "Клавирная практика" или "Клавирная школа". Самый верный и адекватный перевод данного словосочетания — это именно "Клавирное упражнение" (или "Клавирные упражнения").

⁴ Во времена Баха слово это иногда писалось как "Übung", иногда как "Uebung", а иногда просто как "Ubung".

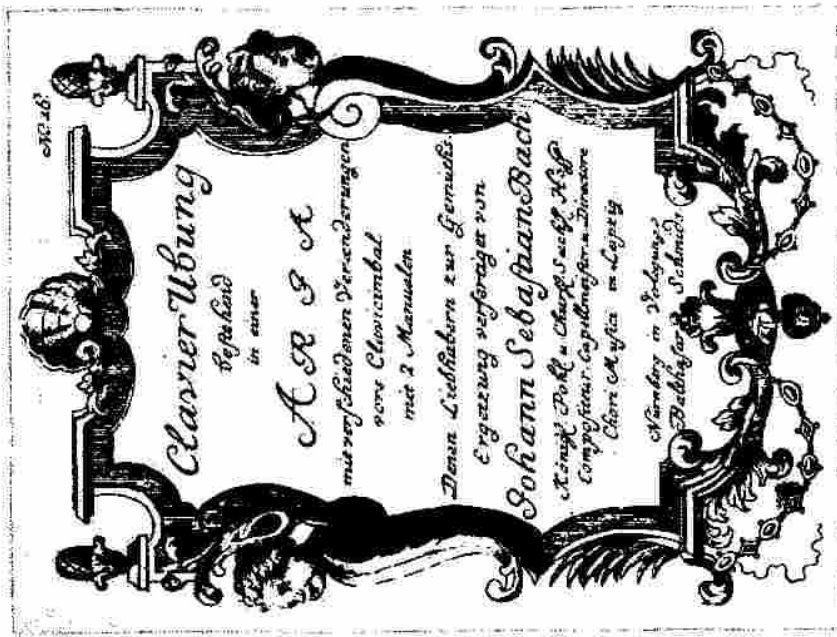


Иллюстрация 1.

Титульный лист первого, прижизненного издания IV части "Clavier-Übung" И. С. Баха

Мы видим: в данные сборники входит все что угодно, но только не то, что нам сейчас нужно. Ведь мы отправились на поиски "сухих", "скучных", "механических" упражнений, каковые являлись для начинающих музыкантов того времени "сушей пыткой". Однако упражнения, как

мы убеждаемся, оказываются интереснейшими, высокохудожественными произведениями, написанными в самых разнообразных формах, какие тогда только существовали: это партиты, увертюра, вариации, прелюдия и fuga, дуэты, хоральные обработки и даже концерт! А на титульном листе каждого из этих выпусков специально указано: "...любителям во услаждение души..."

Но, возразит дотошный читатель, возможно, такое понимание упражнений появилось только в творчестве великого И. С. Баха, да к тому же в наиболее зрелые периоды его деятельности? Быть может, у его предшественников упражнения были именно тем, что мы в данный момент ищем?

Обратимся к другим дошедшим до нас рукописям и первым печатным изданиям, на титульном листе которых мы сможем найти искомое слово.

Вот перед нами сборник клавирных упражнений немецкого композитора, непосредственного предшественника И. С. Баха на посту кантора Томаскирхе в Лейпциге, Иоганна Кунау (1660—1722). Здесь на титульном листе мы видим: "Neue Clavier Übung", то есть "Новые клавирные упражнения" (илл. 2).

Первый их том, опубликованный в 1689 году, состоит из семи сюит в мажорных тональностях. Второй том, вышедший три года спустя, включает семь сюит в минорных тональностях и, кроме того, Сонату B-dur. Таким образом, и в этом собрании, на несколько десятилетий предшествовавшем Клавирным упражнениям И. С. Баха, мы находим не что иное, как разнообразные клавирные сочинения — Сонату и сюиты, состоящие из аллеманд, курант, сарабанд и прочих танцевальных частей.

На приведенной далее иллюстрации 3 читатель сможет увидеть один из примеров упражнений Иоганна Кунау.



Иллюстрация 2.

Титульный лист "Новых клавирных упражнений" И. Кунау

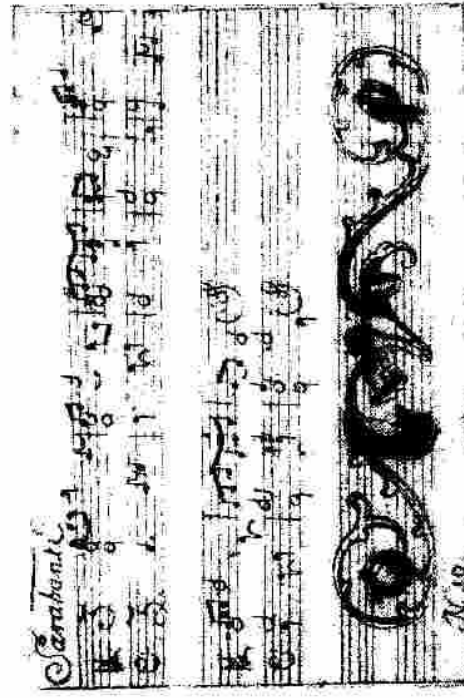


Иллюстрация 3.

Сарабанда из "Новых клавирных упражнений" И. Кунау

Подобного рода клавирные упражнения мы сможем найти и у других прелестников и современников И. С. Баха — Иоганна Кригера⁵, Винсента Любека⁶, Георга Андреаса Зорге⁷.

Но может быть, упражнения в современном нам понимании назывались тогда совсем не этим словом, а как-то иначе? Возможно, они именовались экзерсисами, штудиями или как-нибудь еще?

Что ж, попробуем поискать и в этом направлении.

Оказывается, “экзерсисы”, “штудии” и другие подобные пьесы, которые своими названиями могли бы напоминать упражнения, у современников и прелестников Баха действительно есть. Среди них, к примеру, *Sonate per cembalo divisi in studii e divertimentoi* (1732) итальянского композитора Франческо Дуранте (1684—

⁵ Иоганн Кригер (1652—1735) — немецкий композитор и органист, младший брат Иоганна Филиппа Кригера. Клавирные упражнения Иоганна Кригера (опубликованы в 1698 году, но написаны ранее, около 1680-го) имеют даже следующее характерное заглавие: “*Anpnuhige Clavier-Übung*”, что означает “Привлекательные (прелестные, грациозные) клавирные упражнения”. Состоят из прелюдий, ричеркаров, фуг, фантазий, токкат и канон.

⁶ Винсент Любек (1654—1740) — немецкий композитор, органист и педагог. “*Clavier Übung bestehend im Praeludio, Fuga, Allegande, Courante, Sarabande und Gigue...*” (“Клавирные упражнения, состоящие из прелюдии, фуги, аллеманды, куранты, сарабанды и жиги...”) были созданы Любеком в 1728 году.

⁷ Георг Андреас Зорге (1703—1778) — немецкий органист, композитор и теоретик. Его *Clavier Übungen* для клавирина, опубликованные в Нюрнберге с 1738 по 1745 годы, состоят из восемнадцати сонат “nach Italiaenischen Gusto” (в итальянском вкусе). *Clavier Übungen* для органа, изданные в 1739 и 1742 годах, включают ладать четыре прелюдии “nach modernem Gusto” (в современном вкусе).

1755), *Essercizi per gravicembalo* (1738) другого итальянского композитора, Доменико Скарлатти (1685—1757).

Однако и здесь нет ничего подобного (и даже близкого!) тому, что мы пытаемся найти. Называя свой сочинения “упражнениями”, “экзерсисами”, “штудиями”, авторы того времени, как видно, и не думали создавать под этими заглавиями нечто такое, что специально предназначено для тренировок определенных технических навыков. Все это — разнообразнейшие художественные произведения, даже отдаленно не напоминающие сухие и скучные упражнения, о которых у нас идет сейчас речь.

И все-таки... Исполнительское мастерство в баховскую эпоху, судя по сохранившимся описаниям, находилось на очень высоком уровне. Вспомним, как рассказывали о чудесах исполнительской техники самого И. С. Баха те, кому посчастливилось его видеть и слышать. Например: “...Он мог брать левой рукой дуодечиму, а тем временем промежуточными пальцами играть фигурации. Он выделял пассажи на pedalной клавиатуре с предельной точностью; он умудрялся так незаметно смешивать регистры [органа], что завороженный слушатель, можно сказать, утонул в этом колдовском водовороте. Руки его были неутомимы, они выдерживали огромную нагрузку — целыми днями за органом. На клавири он играл с таким же мастерством, как и на органе, обнаруживая титаническую силу во всех частностях музыкального искусства”⁸. “Все пальцы были у него развиты в одинаковой мере, все были в одинаковой мере приспособлены к достижению безупречнейшей чистоты игры. Он придумал такую удобную аппликацию, что ему ничего не

⁸ Шубарт К. Ф. Д. “Эстетика музыкального искусства” (1784—1785). Цит. по: Документы жизни и деятельности... С. 205—206.

составляло предельно легко и свободно справляться с самыми большими трудностями... Двумя ногами он мог воспроизводить на педали то, что иному — отнюдь не беспомощному — исполнителю с превеликим трудом удастся сыграть пятью пальцами»⁹.

Сохранились описания высокого исполнительского мастерства других музыкантов — современников великого композитора. И наверное, если судить по степени сложности тех сочинений, которые создавались тогда, так называемый «технический уровень» клавесинистов, органистов, скрипачей, флейтистов был достаточно высоким. На каком же репертуаре воспитывалось всё это, если композиторы создавали лишь сочинения, никак не связанные с развитием и закреплением технических навыков, тренировкой пальцев, что столь необходимо в процессе обучения?

Однако помните, мы говорили об учебных пособиях того времени? Возможно, именно в трактатах нам удастся найти разгадку секретов воспитания исполнительского мастерства.

Вот что мы можем прочесть, например, в трактате французского клавесиниста и педагога де Сен-Ламбера:

«Хороший педагог досконально знает способности своих учеников; приспособившись к наклонностям и возможностям каждого, он обучает его с помощью наиболее подходящей для него системы. У хорошего педагога столько же различных методов, сколько дарований ему приходится воспитывать»¹⁰.

⁹ Бах К. Ф. Э. и Агрикола Н. Ф. Некролог в «Музыкальной библиотеке» Л. Миншера (1754). Цит. по: Документы жизни и деятельности... С. 237—238.

¹⁰ [Saint Lambert de]. Les principes du Clavecin... Amsterdam, [1702/1710]. P. 8. Читатель сможет найти приведенные выше цит.

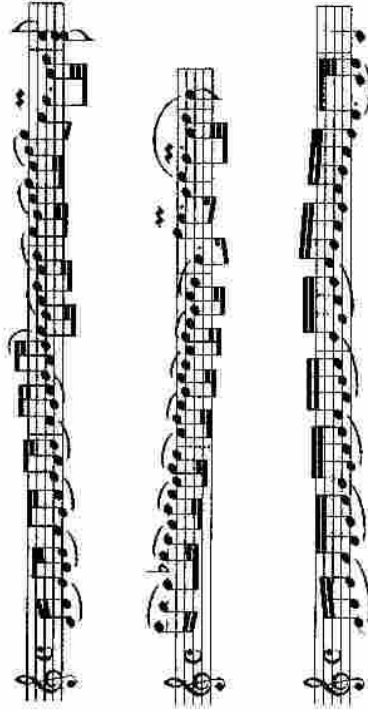
Удивительное высказывание — с трудом верится, что эти слова были произнесены на рубеже XVII—XVIII веков! Но еще более важно для нас то, что сказано далее:

«Хороший педагог знает, что достичь чего-либо невозможно до тех пор, пока ученик не втянется в занятия. Хороший педагог владеет особым секретом заинтересовать ученика. Особенно важно обладать этой способностью педагогам, занимающимся с детьми, т. е. иногда детьми, прежде пламенно желавшие учиться игре на клавесине, после третьего или четвертого уроков... разобщаются, встречаются с трудностями, и их отвлечение заходит иногда так далеко, что угнетение, называемое «игрой» и предполагаемое быть выученным как бы играя, вызывает у них огорчение и слезы. Это уже дело учителя найти средство ободрить своих чувствительных учеников при всех трудностях, приводящих их в отчаяние, и добиться того, чтобы они с удовольствием играли свои маленькие упражнения или, по крайней мере, записались выдержкой и мужеством»¹¹.

из этого трактата в русском переводе: Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. Киев, 1974. С. 21. Ни имя, ни даты жизни Сен-Ламбера пока точно не известны. В современной литературе существуют разноречивые сведения по этому поводу. В одной из наиболее ранних энциклопедий (см.: Féris F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Bruxelles, 1844. T. 8. P. 16—17) его имя указано как «SAINT-LAMBERT (N. DE)». Однако в следующем издании этой же энциклопедии (см.: Féris F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris, 1864. T. 7. P. 371—372) его имя уже фигурирует как «SAINT-LAMBERT (Michel DE)». Однако и последнее до сих пор ещё не нашло подтверждения.

¹¹ [Saint Lambert de]. Op. cit. P. 8—9. Цит. по: Алексеев А. Цит. соч. С. 21.

Так вот оно все-таки! Упражнения, оказывается, существовали в те времена (да и как они могли не существовать?!). Но чтобы до них добраться, нам, согласитесь, пришлось изрядно потрудиться. А самое главное — об этих упражнениях авторы трактатов говорят как об “игре” и особо подчеркивают, что овладевать ими надо “как бы играя” и... “с удовольствием”! Наверное, не случайно и называют эти упражнения в трудах XVII—XVIII веков “маленькими”: это значит, что были они небольшими по протяженности и потому не мучительными, не изнуряющими, не бесконечными. Характерно, что и Куперен один из разделов своего “Искусства игры на клавесине” озаглавил “EVLUTIONS OV PETITS EXERCICES POUR FORMER LES MAINS” (“Эволюции, или маленькие упражнения для развития рук”)¹². Вот некоторые примеры этих “маленьких упражнений”:



Нередко любое, даже самое незамысловатое, упражнение являлось небольшой *пьесой*, написанной в той или

¹² См.: [Couperin E.] L'Art de toucher le Clavecin... Paris, 1717. P. 28—45.

иной старинной форме. Такие упражнения сочинялись педагогами прямо во время уроков. “Переходя от теории к практике, хороший педагог умеет выбрать для каждого ученика пьесы, наиболее подходящие для его пальцев. Он даже может специально сочинить новые пьесы, если в этом будет нужда”, — читаем в уже цитированном нами трактате Сен-Ламбера¹³. Судя по описаниям Форкеля, именно так сочинял для своих учеников упражнения и всякого рода учебные пьесы и Иоганн Себастьян Бах¹⁴. А вот еще несколько нескучных упражнений из трактатов той эпохи.

Перед нами — Сюита уроков для начинающих из трактата по обучению игре на клавире, опубликованного в первой половине XVIII века в Лондоне (илл. 4—8).

Казалось бы, Сюита уроков и есть некий ряд учебных заданий, или тех же самых упражнений. Но, раскрыв следующие страницы трактата (см. илл. 5—8), мы сможем увидеть, что перед нами — именно *Сюита*, состоящая из Прелюдии, Гавота, Менуэтов и т. д.¹⁵

¹³ [Saint Lambert de]. Op. cit. P. 8. См. также: Алексеев А. Цит. соч. С. 21.

¹⁴ См.: Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987. С. 39—40.

¹⁵ Уроки (Lessons) или Сюиты уроков (Suits of Lessons) — излюбленные виды упражнений в английских трактатах того времени. См., кроме приведенных выше примеров, также: [Mace Th.] Musick's Monument; or, a Remembrancer Of the Best Practical Musick, Both Divine, and Civil... London, 1676. P. 88—99, 120—133; [Playford J.] An Introduction to the Skill of Musick, in Two books... London, 1679. P. 103—106, 115—119; [Playford J.] Short Rules and Directions for Practitioners on the Treble-Violin... London, 1679. В последнем случае упражнения приведены в виде небольших по протяженности мелодий песенного или танцевального склада, с рекомендацией играть их различными способами (с. 126).

THE
HARPSTCHORD
Illustrated and Improv'd;
Wherein is Shewn
The ITALIAN Manner of Fingering
WITH
Suits of Lessons for Beginners &
those who are already Proficients
on that Instrument and the
ORGAN
WITH
Rules for Attaining to Play a
THOROUGH BASS,
Also with Rules for Tuning the
HARPSTCHORD or SPINET.

Engraved, Printed and Sold at the Printing Office in St. James Church-
-Lard, LONDON. Where Books of Instructions for any Single
Instrument may be had. Price 1s 6d.

Иллюстрация 4.
Титульный лист трактата "The Harpsichord Illustrated
and Improv'd..."

6
Prelude
Gavot
in
Otho

Иллюстрация 5.
Страница Сюиты уроков для начинающих
из трактата "The Harpsichord Illustrated and Improv'd..."

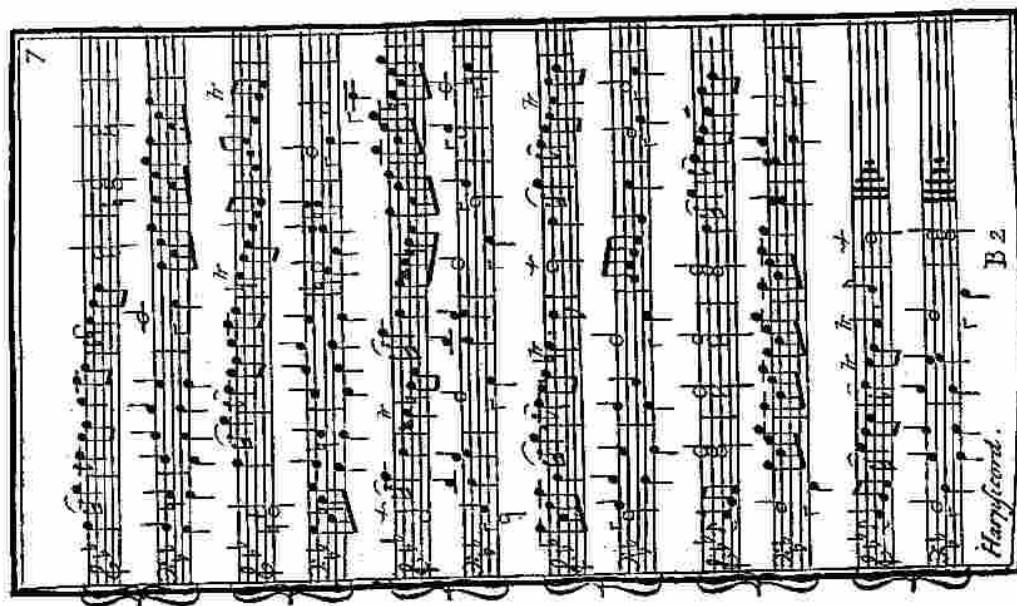


Иллюстрация 6.
Страница Сюиты уроков для начинающих

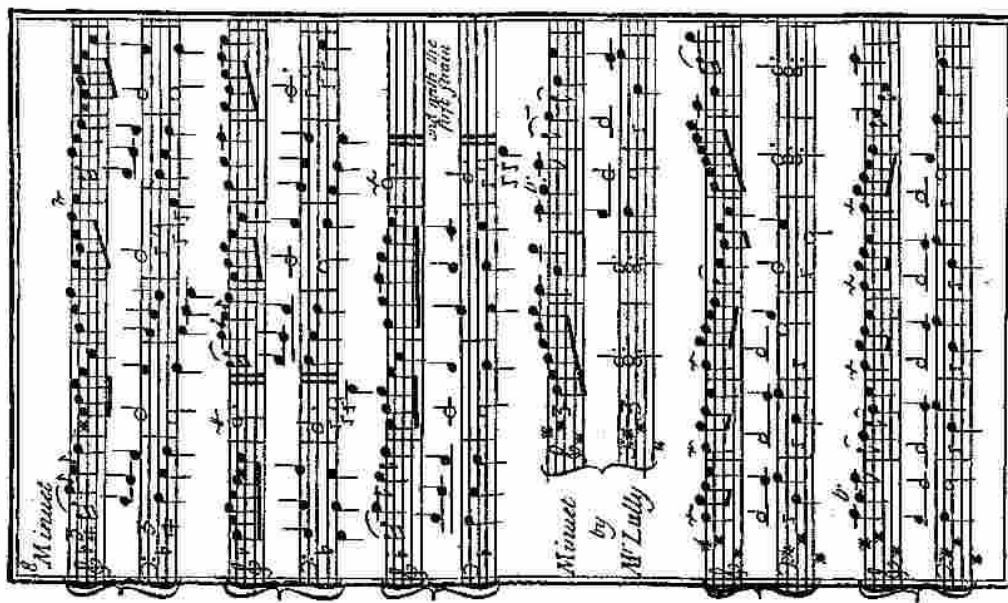


Иллюстрация 7.
Страница Сюиты уроков для начинающих

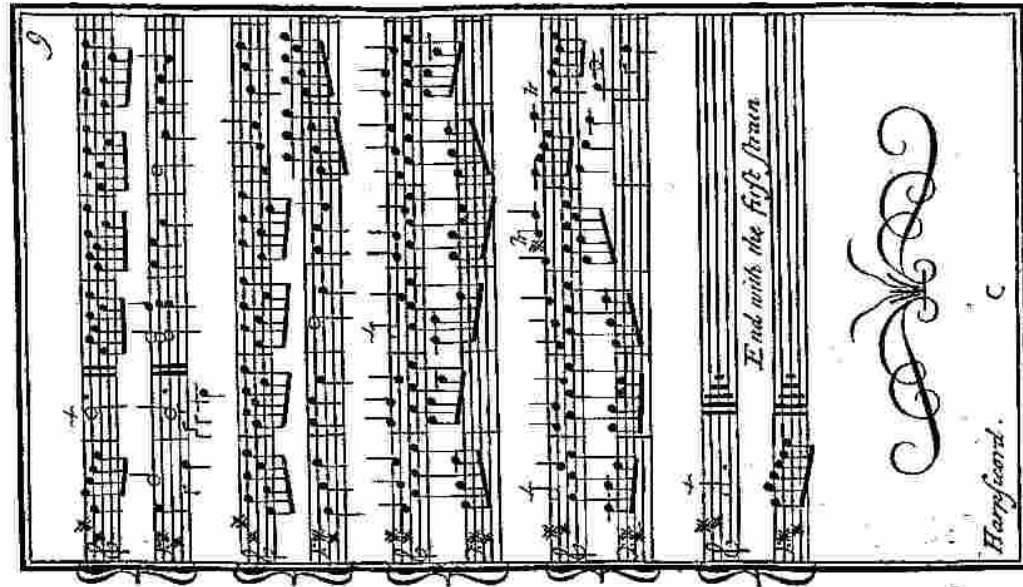


Иллюстрация 8.

Страница Сюиты уроков для начинающих

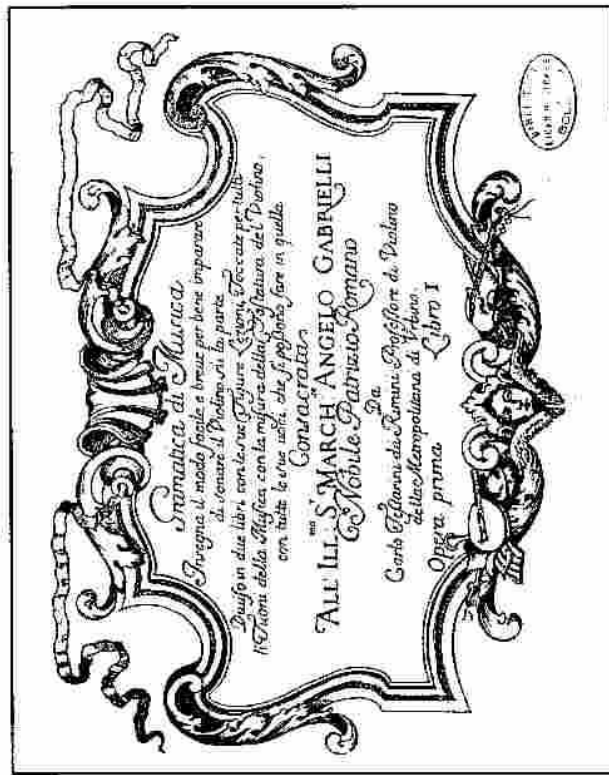


Иллюстрация 9.
Титульный лист трактата К. Тессарини
"Grammatica di Musica..."

Вот примеры скрипичных упражнений из трактата Карло Тессарини "Grammatica di Musica..."¹⁶.

¹⁶ Карло Тессарини (1690—1766) — итальянский скрипач и композитор. Жил и работал в Венеции и Урбино (Италия), а также в Арнхайме и Амстердаме (Голландия). Его трактат "Музыкальная грамматика..." (Grammatica di Musica / Insegna il modo facile, e breve per bene imparare / di sonare il Violino sù la parte...) был опубликован в Риме в 1741 году. В нем обобщен богатый педагогический и исполнительский опыт Тессарини. В трактате особое внимание уделяется обсуждению проблем новой скрипичной техники, виртуозных приемов исполнительской практики XVIII века, а также игре каденций.

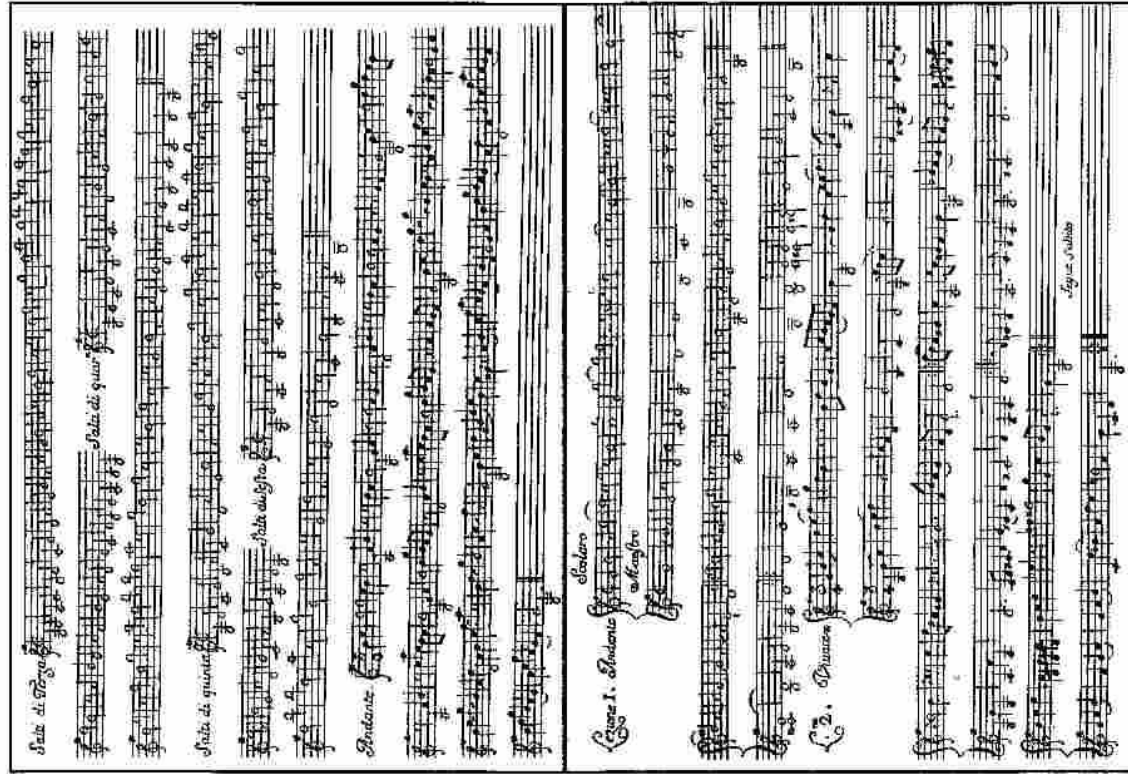
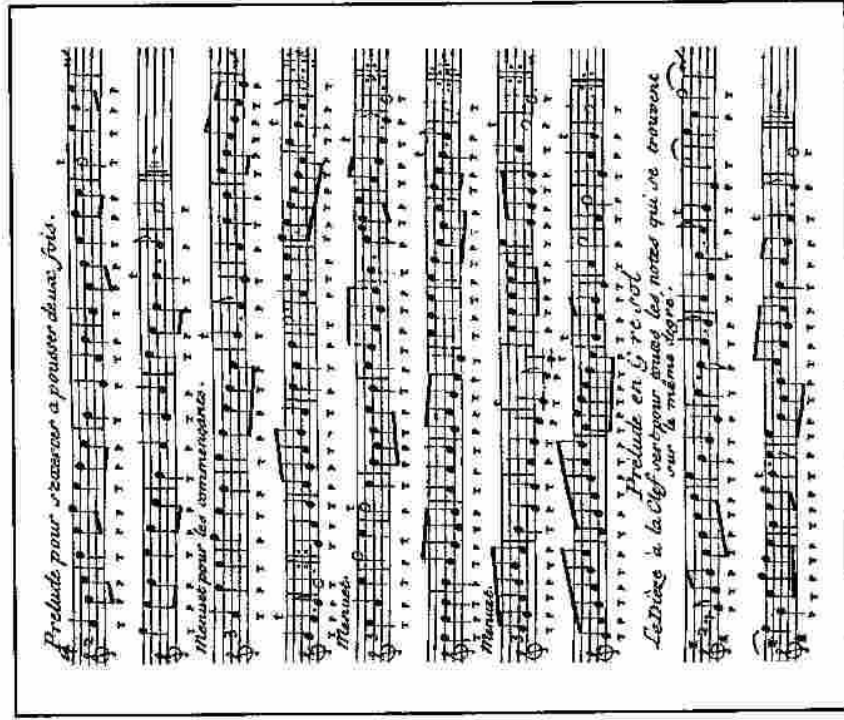


Иллюстрация 10.
Страницы трактата "Gramatica di Musica..." К. Тессарини

А вот перед нами упражнение для скрипки из трактата Мишеля Корретта, опубликованного в Париже в 1738 году:



Илюстрация 11.
Страница из трактата М. Корретта "Школа Орфея"
("L'Ecole d'Orphée")

В этих примерах мы видим: авторы того времени делали все возможное, чтобы упражнения были как можно менее скучными, сухими, механическими.

А вот совершенно замечательный образец скрипичных упражнений, в том числе и гамм... с цифрованным басом!

Essempio VIII

Иллюстрация 12.

Страница трактата Ф. Джеминиани "Искусство игры на скрипке..." ("The Art of Playing on the Violin..."). Лондон, 1751

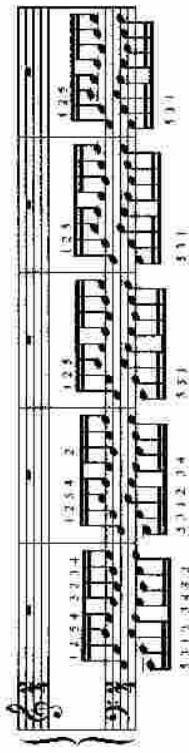
Именно для того, чтобы игра обычной гаммы стала занятием как можно более интересным и увлекательным, автор расцвечивает ее всевозможными гармоническими красками, разнообразным ритмом, самыми неожиданными фигурами басовой линии. О какой скуке здесь можно говорить, когда одно упражнение не похоже на другое, а каждое включает в себе столько захватывающих комбинаций, что хочется возвращаться к ним вновь и вновь, даже придумывать какие-то еще!..

Как видим, если начинающим музыкантам того времени и приходилось играть различного рода упражнения, то они имели весьма мало общего с теми, за которые усалили детей значительно позже.

Ведь как мы представляем себе "сухие и скучные упражнения"? Это что-то вроде следующего:

и т. д.

и т. д.



и т. д., и т. п.

Однако сколько бы мы ни искали, сколько бы времени ни провели в различных архивах, ничего похожего в музыке XVII—XVIII веков мы не найдем. Только что приведенный нотный пример — изобретение совсем другой эпохи.

...Начало XIX века. Бурное развитие виртуозного исполнительства, погоня за техническими рекордами, скоростями, всевозможными трюками и эффектами. Вот когда наконец появляется то, что мы называем “техническими” этюдами, гаммами, упражнениями¹⁷. Вот когда начинают появляться многочисленные этюды Крамера, Клементи, Мошелеса, Черни. Вот когда появляются те самые бесконечные упражнения¹⁸!

Какие требования предъявлялись тогда исполнителю? Один из крупнейших пианистов-виртуозов XIX века Ф. Калькбреннер в своей “Методике обучения игре на фортепиано...” перечисляет то, чем должен овладеть каждый обучающийся пианист:

¹⁷ Кстати сказать, даже слово “этюд” как обозначение музыкальной пьесы интруктивного, технического характера впервые появляется в начале XIX века. “Etudes ou exercices pour le piano dirigées d’une manière nouvelle”, op. 30 (1801) А. Рейхи и “Etude ou 40 variations instructives” (1803) Ф. Я. Фрайштеттера известны в настоящее время как самые первые сочинения подобного рода.

¹⁸ Знаменитый сборник Ш. Л. Ганона “Le Pianiste-virtuose”, как известно, включает шестьдесят различных упражнений, каждое из которых занимает в издании от одной до восьми страниц.

“1. Упражнения на пяти нотах.

2. Все диатонические и хроматические гаммы в четырех положениях [т. е. гаммы в терцию, сексту, октаву и дециму].

3. Гаммы терциями; хроматические гаммы терциями, сексты и аккорды.

4. Октавы legato, staccato (détachées) и октавные скачки (octaves sautées).

5. Трели простые, двойные, тройные, четвертные, трели в соединении с мелодией.

6. Наконеч, пассажи legato, со скачками (sautées), с перекрещиванием рук и соединением всех этих трудностей...”¹⁹

Не стоит, наверное, и говорить, скольких часов каждодневных занятий на инструменте требует овладение всеми этими навыками! И можно лишь воспеть хвалебную оду упражнениям, благодаря которым исполнитель обретает техническое мастерство, уверенность, умение преодолевать всевозможные трудности, кратчайшим путем идти к той цели, во имя которой, собственно, и существует исполнительство. Ведь даже Карл Черни (одно только имя которого у каждого из нас сразу же вызывает в представлении сплошные этюды и упражнения) подчеркивал, что все технические навыки “являются лишь средствами для достижения подлинной цели искусства, которая, бесспорно, состоит в том, чтобы вложить в исполнение душу и дух и этим воздействовать на чувства и мысли слушателей”²⁰. И тот же Ф. Калькбреннер, чьи рекомендации

¹⁹ [Kalkbrenner Fr.] Méthode pour apprendre le Piano-Forte à l’aide du Guide mains... Bruxelles, [1830]. Р. 19—20. Цит. по: Алексеев А. Цит. соч. С. 95.

²⁰ [Czeruy C.] Vollständige theoretisch-practische Piano-Fort-Schule, von dem ersten Anfänge bis zur höchsten Ausbildung... Wien, [1846]. Цит. по: Алексеев А. Цит. соч. С. 102.

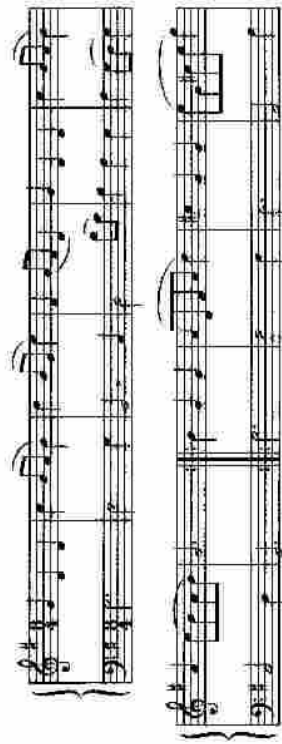
дании мы только что приводили, обобщил их в конечном итоге следующим образом: “Пианист, умеющий играть только пассажи... скоро наскучит, несмотря на все совершенство, которого он мог достичь; необходимо большее — душа, выразительность, сильные аффекты. Нужно, чтоб пассажи были лишь аксессуарами, лишь оттенками на картине...”²¹

И все же то, что мы можем назвать сухими и скучными упражнениями, появилось и вошло в практику преподавания, по меньшей мере, на столетие позже того времени, когда обучался Иоганн Себастьян.

А теперь поговорим немного о детском репертуаре — точнее, о его полном отсутствии во времена И. С. Баха. Помните? “Специальных детских пьес еще просто не существовало...” Мы привели всего лишь одну такую цитату и с удовольствием вообще оставили бы все это в покое. Но надо сказать, подобное мнение бытует ныне среди педагогов. И оказалось оно, как ни удивительно, весьма живучим. Так что продолжим наши изыскания.

Вот перед нами рукопись в виде небольшой тетради горизонтального формата. Раскроем ее. Уже на первых страницах мы встречаем несколько менуэтов:

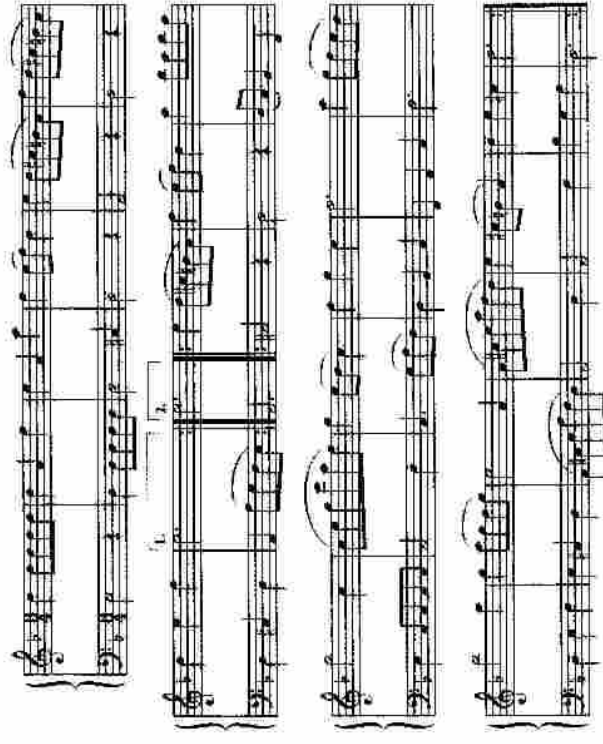
Menuett



²¹ Цит. по: Алексеев А. Цит. соч. С. 95.



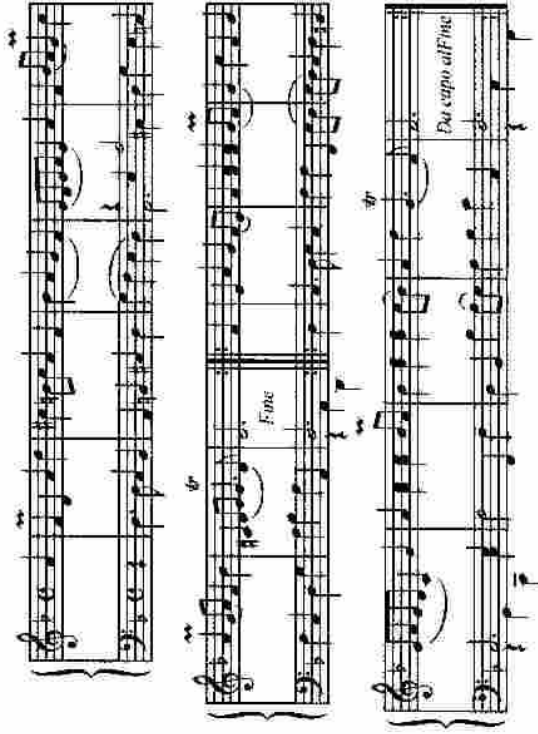
Menuett



Не правда ли, фактура, тематизм этих пьес сразу же напомнили нам хорошо известные менуэты из Нотной тетради Анны Магдалены Бах?

Перелистаем рукопись далее. Перед нами — еще несколько менуэтов, Бурра, Гавот, Сарабанда, Жига, Марш, Фугетта. Приведем одну из этих пьес:

Roullée



Согласитесь, степень трудности всех этих сочинений такова, что предназначенность их для начального этапа обучения вряд ли может вызывать сомнения. Автор пьес точно пока не известен, но предполагается, что это соотечественник и старший современник И. С. Баха Иоганн Каспар Фердинанд Фишер (1650—1737). Найдена рукопись сравнительно недавно. Одни исследователи считают, что все входящие в нее пьесы сочинены Фишером²². Другие полагают, что достаточных оснований приписывать ему эти пьесы нет²³. Но в любом случае рукопись

²² См.: Notenbüchlein des Johann Kaspar Ferdinand Fischer für Klavier / Hrsg. von F. Ludwig. Mainz, 1940.

²³ См.: Wollenberg S. Fischer, Johann Caspar Ferdinand // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980. Vol. 6. P. 607.

относится к концу XVII века и представляет собой яркий образец типичной для того времени нотной тетради, или клавирной книжки.

В предыдущем выпуске “Занимательной бахианы” мы рассказывали о клавирных книжках баховской семьи, о менуэтах, маршах, полонезах, которые записывались в эти домашние альбомы и служили прекрасным репертуаром для детей.

Да и вспомним наши педагогические хрестоматии, всевозможные сборники пьес для младших классов музыкальных школ. Какие сочинения фигурируют в них уже на первых страницах? Менуэты Генделя, Телемана, Пёрселла, И. С. Баха, его сыновей, а также другие несложные пьесы современников и предшественников великого композитора. Пожалуй, ничего лучше с тех пор для начального обучения еще и не написано!

Каждый композитор той эпохи сочинял и даже особо заботился о репертуаре для детей. Подтверждения этому есть в огромном количестве. Известно и о том, что существовали не только разнообразное сочинения, предназначенные для детей, — существовали детские театры, детские балеты. Еще в 60-е годы XVII столетия участником детских балетов был один из предшественников Баха, уже упоминавшийся нами автор “Привлекательных клавирных упражнений” Иоганн Кригер (1652—1735)²⁴.

Особо подчеркнем, что не только профессиональное, но и общее музыкальное воспитание в Германии того времени находилось на очень высоком уровне.

“Кто знает это искусство, тот хороший человек... И мое совершеннейшее убеждение — я не боюсь это утверждать, — что после теологии нет такого искусства,

²⁴ См.: Samuel H. E. Krieger, Johann // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980. Vol. 10. P. 266.

которое могло бы равняться с музыкой..."²⁵ — эти идеи великого протестантского реформатора Мартина Лютера (1483—1546) во многом определили пути развития музыкального образования в Германии.

Музыка была едва ли не ключевым элементом в лютеровских реформах. Обучение музыке рассматривалось как фундамент общего образования²⁶. "Школьный учитель должен уметь петь, иначе я на него и глядеть не хочу", — писал Мартин Лютер²⁷. Уроки пения в школах относились к тем занятиям, которые должны были проводиться ежедневно! (Давайте хоть на минуту представим себе такую ситуацию в наших общеобразовательных школах. Наверное, общий уровень музыкальной культуры школьников был бы значительно выше, чем имеем мы сейчас.)

Кантор, преподававший в немецкой школе конца XVII века, должен был иметь широкое образование, позволявшее ему вести уроки латыни, математики, пения, обучать игре на различных инструментах, даже композиции. Нередко школьные канторы обладали университетской степенью магистра²⁸. Каждый ребенок, обуча-

²⁵ См.: *Luther M. Briefe, Sendschreiben und Gedanken*. 4. Th. Berlin, 1827. S. 181; *Anton K. Luther und Music*. Berlin, 1957. S. 47. Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 379—381.

²⁶ См.: *Schönemann G. Geschichte der deutschen Schulmusik*. Bd 1, 2. Leipzig, 1928; *Butt J. Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge, 1994; *Гуревич Е. Л.* Музыкальное воспитание и образование на немецких землях: От средневековья к XXI столетию. М., 1991.

²⁷ См.: Музыкальная эстетика... С. 379.

²⁸ То, что на должность кантора в таком крупном городе, как Лейпциг, был в свое время назначен И. С. Бах, не имевший университетского образования, явилось делом исключительным. Профессиональные требования, предъявлявшиеся к кантору, были столь высоки, что нередко даже университетского образова-

вшийся в школе, должен был владеть музыкальной грамотой, уметь петь по нотам довольно сложные произведения. В отдельных гимназиях возникли и получили развитие такие жанры, как школьная опера и школьная драма с музыкой²⁹. Авторами музыки к школьным драмам нередко были выдающиеся композиторы, в том числе Иоганн Кунau. Во всяком случае, до такого уровня музыкального образования и воспитания, как в XVII веке, Германии в дальнейшем удалось подняться еще не скоро. Судя по многочисленным источникам, уже в 30—50-е годы XVIII столетия начался постепенный спад того уровня общего музыкального образования, какой был достигнут на немецких землях в XVI—XVII веках³⁰.

Большая часть жизни самого И. С. Баха была связана со школой. В Эйзенахе в течение не менее трех лет (1692/1693—1695) он обучался в латинской гимназии, где учился когда-то и Мартин Лютер. В Ордруфе почти пять лет (1695/1696—1700) Бах занимался в ордруфском лицее. Интересно, что незадолго до поступления Себастьяна в этот лицей в нем по указу герцога Эрнста Саксен-Готского, находившегося под влиянием прогрессивных педагогических идей

ния было недостаточно. Так, один из сыновей Баха, Карл Филипп Эмануэль, дважды проходил испытания на должность кантора школы св. Фомы — но оба раза был признан непригодным (см.: *Petzoldt M.* "Ut probus & doctus reddat"; *Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs* // *Bach-Jahrbuch* 1985. S. 7—8; *Butt J.* Op. cit. P. 19—20).

²⁹ См.: *Гуревич Е. Л.* Цит. соч. С. 17.

³⁰ См.: [*Quantz J. J.*] *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*... Berlin, 1752. S. 325—327; [Hiller J. A.] *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesänge... Vorrede*. Leipzig, 1774; [Hiller J. A.] *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesänge*... Leipzig, 1780. S. XIII—XIV; [Petr J. S.] *Anleitung zur practischen Musik*... Lauban, Leipzig, 1782. S. 195; [Förkel J. N.] *Allgemeine Geschichte der Musik*. Bd 2. Leipzig, 1801. S. 15, 21 и т. д.

Яна Амоса Коменского, была проведена реформа школьного образования. В Лонебурге два года (1700—1702) И. С. Бах обучался в гимназии св. Михаила, имевшей славные традиции и считавшейся одним из лучших учебных заведений Германии. Наконец, двадцать семь лет жизни композитора в Лейпциге (1723—1750) были связаны со школой св. Фомы. Подчеркнем, что именно детские и юношеские годы Себастьяна пришлись на период наиболее высшего подъема школьного музыкального образования в Германии.

А сколь разностороннее музыкальное образование получали тогда музыканты-профессионалы, могут дать представление хотя бы некоторые свидетельства, выписанные И. С. Бахом на имена своих учеников. Из них мы узнаем, что все его ученики, как правило, умели петь, играть на нескольких(!) инструментах, заниматься композицией. "...Убежден в том, что воспитал из него человека, отлично показавшего себя у нас по части музыки, ибо он настолько преуспел [в игре] на клавире, скрипке и лютне, равно как и в композиции, что безбоязненно может выступать публично и не раз еще сумеет доказать сие на деле", — читаем в свидетельстве на имя И. Л. Кребса³¹. В аналогичном свидетельстве на имя Г. Г. Вагнера Бах указывает, что тот "не только успешно занимался и совершенствовался на различных инструментах, как-то клавир, скрипка и пр., но и уже отменно преуспел в искусстве композиции"³². Об уровне образования другого своего ученика Бах свидетельствует: "...благодаря упорному г-ну Вильд... не только употребил во украшение нашей церковной музыки хорошие свои навыки [в игре] на поперечной флейте и клавесине, но и обучился у меня — в порядке специальных

³¹ Документы жизни и деятельности... С. 142.

³² Там же. С. 133.

занятий — по части клавира, генерал-баса и вытекающих отсюда фундаментальных правил композиции"³³. А в свидетельстве на имя одного городского музыканта, державшего испытание на замещение свободной должности штатпфейфера, Бах перечислил инструменты, которыми должен был владеть претендент на эту должность: "...Он [К. Ф. Пфаффе], снискав одобрение всех присутствовавших, очень хорошо показал себя [в игре] на всех инструментах, принятых в штатпфейферском деле, как-то скрипка, гобой, поперечная флейта, труба, валторна и прочие басовые инструменты, и признан был всецело пригодным к замещению соискомой альтионтуры [штатпфейфера]"³⁴. Какого труда и скольких лет занятий требует овладение хотя бы одним из перечисленных инструментов, хорошо знает каждый современный музыкант — в те же времена умение играть на нескольких и самых разных инструментах было в порядке вещей, и обучение этому никого не удивляло: оно входило составной частью в обычное музыкальное образование.

Надо думать, и Бах получил такое же всестороннее музыкальное воспитание. Уже в Арнштадте юный органист поражал слушателей мастерством исполнения, бурно и богатством своих импровизаций. А вспомним, что он владел еще игрой на скрипке, альте, клавесине и прочих клавирных инструментах, мог руководить хором, оркестром, солистами. Самые ранние его известные нам сочинения свидетельствуют об основательных знаниях основ контрапункта, гармонии и всех необходимых композиторских навыков...

* * *

³³ Документы жизни и деятельности... С. 134.

³⁴ Там же. С. 137.

Так что сокрушаться по поводу затхлой атмосферы и отсталых методов музыкальной педагогики во времена Баха, наверное, не стоит. Напе путешествие по библиотекам и архивам, поскольку мы так и не нашли там того, что искали, говорит совсем о другом. Детские и юношеские годы композитора совпали с *расцветом* общего и профессионального музыкального образования в Германии, с расцветом музыкальной педагогики во многих странах Западной Европы. Все это юный Бах впитал в себя и передал впоследствии своим ученикам. А то, что зависело от него самого, он как нельзя лучше выразил следующими словами:

“Мне пришлось быть прилежным. Кто будет столь же прилежен, достигнет того же”.



Драка у Длинного камня

Как-то раз теплым августовским вечером в начале XVIII века на площади небольшого красивого города в Тюрингии, изображенного здесь над заголовком, подрались двое молодых людей. Подрались в ситуации, что ни на есть самой банальной. Первый провожал поздним вечером девушку домой, второй (после принятия некоторой дозы горячительных напитков) от нечего делать болтал с друзьями, сидя на камне.

Прервем пока свое повествование.

А теперь признайтесь, дорогой читатель, если бы вы точно знали, что ни первый ко второму, ни второй к первому не испытывали особых симпатий, то смогли бы предсказать дальнейшее развертывание событий? Скорее всего, прогноз будет следующим: тот, который навеселе, вряд ли упустит случай, когда ненавистный его “оппонент” вдвоем с девушкой, а он, видите ли, с друзьями. Прекрасная возможность, чтобы показать, кто есть кто. Удобно для затравки вспомнить какую-нибудь старую обиду и посчитаться. Тут, конечно же, олин сказал, другой ответил. А дальше — кулаки, рукопашная и тому подобное. И, конечно же, девушка и дружки растащат их в разные стороны, а драчуны обязательно скажут друг другу на прощанье некий текст, соответствующий ситуации.

Похоже?

И если ваш прогноз хоть немного совпадает с описанным выше, можно еще раз с грустью повторить то, что уже давно было сказано мудрейшими (переиначившими известную истину): *Tempora mutantur, sed nos non mutamur* (времена меняются, но мы — нет). Потому что в нашем случае (том, что в начале XVIII века в Голландии) всё произошло — пусть в самых общих чертах — именно так.

Но мы не собираемся, уважаемый читатель, учить вас житейской мудрости на столь банальном случае, подобных которому несть числа. Во все времена и во всех землях, городах и весях тысячи и тысячи молодых людей покупаются на физиономии своих оппонентов, особенно если последние с девушкой, особенно если первые под хмельком и с друзьями и особенно если вечер. Нет, мы обратились к этому случаю по совершенно другой причине. Он важен нам *из-за его деталей*. Именно им, деталям и подробностям, мы посвящаем данный очерк — по двум, как минимум, причинам.

Во-первых, потому, что одним из участников этой драки был, как вы наверняка догадаетесь, Иоганн Себастьян Бах.

Во-вторых, потому, что личность человека полнее и тоньше всего раскрывается в деталях его поступков. Можно даже сказать, что правда сокрыта именно в них. В литературе, театре, кино существует, если не жанр, то, по меньшей мере, художественный прием, основанный на том, что одно и то же событие описывается различными действующими лицами. Как правило, в целом они преподают его одинаково, и их описание различается лишь подробностями. Но именно эти подробности представляют собой в прямо противоположных. Самое же главное: в том, как описываются события, наиболее рельефно

раскрываются сами личности, авторы этих описаний. И зачастую в результате наше первоначальное представление о самих личностях и их добродетелях в корне меняется¹.

Об особенностях личности Иоганна Себастьяна Баха, о чертах его характера сказано и написано довольно много, но достоверно известно весьма мало. Долгое время тиражировался романтизированный портрет великого композитора — лейпцигского кантора не от мира сего, целиком погруженного в музыку и знающего только свой орган и свой хорал. Наверняка известен читателю также образ Баха как "народного музыканта и художника-мыслителя"², вынужденного яростно вступить в жестокую борьбу и с церковным, и со светским начальством. Вы подумаете, что за свои личные интересы? Вовсе нет. А ради того, чтобы "упорно отстаивать творческие идеалы народной музыкальной культуры"³. И в связи с этим Бах "был глубоко идейный художник и пылкий мастер, истинный музыкант-мыслитель и смелый новатор"⁴.

Однако как первый, так и второй образ, независимо от того, в какой мере они соответствуют подлинной личности

¹ Многие, возможно, видели замечательный фильм "Расёмон" знаменитого японского кинорежиссера Акиры Куросавы, построенный на использовании такого приема. В ходе разветвления сюжета самурай, его жена и разбойник описывают одно и то же событие, участниками которого они были. В итоге к концу фильма они предстают перед зрителем в совершенно ином свете, нежели в начале повествования. Этот же прием используется в известном французском фильме "Семейная жизнь", поставленном Андре Кайятом.

² Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1963. С. 292.

³ Там же. С. 58.

⁴ Там же. С. 293.

И. С. Баха, — лишь самое общее представление о композиторе. А каким он был просто как человек? Был ли он нраву веселого или серьезного, дружелюбным или злобным, педантом или беспечным малым? Как важно и интересно знать, был ли он человеком слова и чести или же личностью ненадежной, для которой такие понятия не представляют ценности. Был ли он скользким и изворотливым или же прямым и откровенным? Он спокоен и уравновешен или вспыльчив и раздражителен? Прямых и достоверных сведений об этом, к сожалению, в сохранившихся документах практически нет. Поэтому исследователи предпринимает ныне попытки узнать больше об особенностях личности Баха, привлекая косвенные документальные факты.⁵

Вернемся, однако, к упомянутой выше драке. Произойшла она во вторник, 4 августа 1705 года, в небольшом городке Арнштадте, где Бах служил городским органистом. История сохранила для нас связанные с ней документы. Читатель, вероятно, удивится: какие могут быть в XVIII веке исторические документы, связанные с подобным событием? Эка важность — уличная драка, да еще почти трехсотлетней давности, да еще в провинциальном городке, где и четырех-то тысяч жителей не наберется⁶. Кто тот прозорливый историк, который документально зафиксировал для нас этот инцидент?

На наше счастье, консистория (церковно-административное городское управление) Арнштадта разбирала это дело в течение более чем двух недель, с 5 по 21 августа 1705 года. Участники инцидента пристрастно допраши-

⁵ Одна из таких попыток была осуществлена в монографии М. С. Друскина «Иоганн Себастьян Бах» (М., 1982).

⁶ В баховское время в Арнштадте проживало около 3800 жителей.

нались. Сохранились протоколы допросов — так называемые акты. Ими-то мы и воспользуемся⁷.

Акт первый

Начнем с самого первого акта, от 5 августа 1705 года. В нем, в частности, написано следующее:

«Является [в консисторию] Иоганн Себастьян Бах, здешней Новой церкви органист, и заявляет, что вчера вечером, когда он, идя из замка домой, проходил в весьма поздний час по площади [у ратуши], [он заметил] шестерых учеников, сидящих на Длинном камне, и как только он поравнялся с ратушей, один из учеников, Тайерсбах, напустился на него с палкой вот таким вот образом [и пристал с вопросом]: дескать, за что тот его обзывает? Тот отвечает, что вовсе его не обзывает, ибо шел смиренно и молча, и пусть, мол, кто-нибудь докажет, что это не так; а Тайерсбах говорит, что-то он не обзывает, но зато бывало, ругал его фагот, а кто обругал его вещи, тот, стало быть, обругал, мол, и его [самого], и принялся всячески его поносить и пр. и пр., а там и колотить начал, чего тот никак не ожидал и потому хотел уже прибегнуть к оружию, но Тайерсбах схватился с ним в рукопашную, и стали они драться, а другие ученики, те, что до этого сидели вместе с Тайерсбахом, а именно Шюттвюрфель, Хоффман и другие (остальных они [сами, если понадобится.] назовут), подбежали и, в конце концов, их разняли, так что он... хотел бы сказать в лицо — и завтра он это непременно сделает, — что драться с оным ему не пристало, да и не видит он в том никакой для себя чести. И коль скоро ему не подобает терпеть такие [выходки], он всеподданнейше просит подвергнуть означенного Тайерсбаха

⁷ Протоколы приводятся по изданию: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце. Пер. В. Ерохина. М., 1980. С. 51—54.

наказанию, какового тот заслуживает, дабы удовлетворить его [оскорбленное самолюбие], а также вразумить оного и [всех] остальных, чтоб впредь он мог ходить спокойно и никому чтоб не повредило было его оскорблять или же бить"⁸.

Говорит ли нам этот документ о характере Баха? Несомненно. Обратимся к подробностям.

Подробность первая. На следующий день после драки Иоганн Себастьян по собственной инициативе отправился в консисторию и нажаловался там на Гайерсбаха. С какой целью? Она недвусмысленно заявлена им в финале его показаний. Вначале идет петушиное: "...он хотел бы сказать в лицо — и завтра он это непременно сделает, — что драться с оным ему не пристало, да и не видит он в том никакой для себя чести". А далее — уже непосредственная цель явки в консисторию: "...он всеподданнейше просит подвергнуть означенного Гайерсбаха наказанию, какового тот заслуживает, дабы удовлетворить его [оскорбленное самолюбие], а также вразумить оного и [всех] остальных, чтоб впредь он мог ходить спокойно и никому чтоб не повредило было его оскорблять или же бить". Следовательно, Бах не был удовлетворен исходом драки с Гайерсбахом⁹.

Подробность вторая. Кто такой Гайерсбах?

Иоганн Генрих Гайерсбах (Johann Heinrich Geversbach) был учеником и хористом церкви св. Бонифация (арн-

⁸ Документы жизни и деятельности... С. 51—52.

⁹ Позже Бах не любил даже вспоминать об этом. Его сын Карл Филипп Эмануэль пишет Иоганну Николаусу Форкелю, первому биографу И. С. Баха: "О нем [И. С. Бахе] рассказывают много историй со всякого рода приключениями. Быть может, некоторые из них (насчет его юношеских проделок с потасовками) и не относятся к числу необычных. Обо всем этом отец и слышать не хотел..." (Bach-Dokumente. Bd 3. S. 286; Документы жизни и деятельности... С. 241).

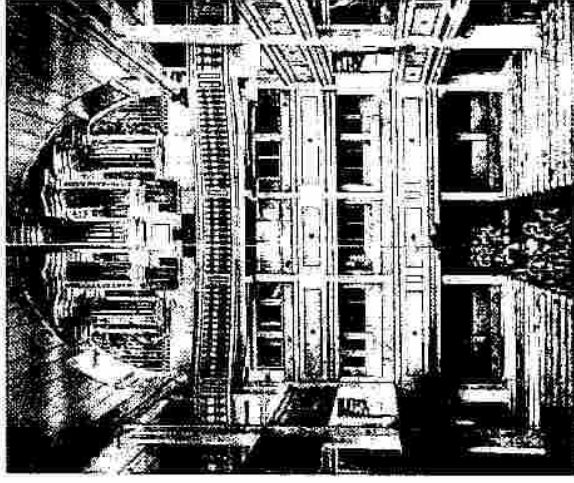


Иллюстрация I.

Орган в Новой церкви Арнштадта.

Репетиции и музицирование происходили на верхней галерее¹⁰

штадты называли ее Новой церковью), в которой Бах работал органистом. Поэтому он фактически находился в подчинении у Баха. Дело в том, что церковному органу нисту иногда приходится руководить репетициями при подготовке кантат к исполнению. Под его управлением оказываются и хористы, и небольшой оркестр или

¹⁰ Это специально выделенное для данных целей место. Оно имеет название "хоры". В "Музыкальном лексиконе", вышедшем при жизни Баха, И. Г. Вальтер определяет хоры как "особое место в церкви или где-либо, предназначенное для музицирования" ("den in einer Kirche, oder anders wo, abgesonderten Ort, woselbst musicirt wird. *Stationem Musicorum, Odeum*". [Walther J. G.] *Musicalisches Lexicon*... Leipzig, 1732. S. 161).



Иллюстрация 2.

Кафедра управления органом в Новой церкви,
рабочее место И. С. Баха

ансамбль. Судя по всему, в таком оркестре по совместительству играл на фаготе хорист Гайерсбах. И не исключено, что именно здесь он попал "под горячую руку" Баха. Когда делает замечания старый кантор или капельмейстер, не так обидно. Но когда на его месте оказывается юнец! Все дело в том, что Бах — почти на три года младше. И приятель Гайерсбаха Шюттвюрфель (Johann Friedrich Schüttwülfel)¹¹ также был почти на три года старше Себастьяна. Относительно же оставшихся четверых нет никаких сведений, но и сказанного уже достаточно, чтобы понять, какой компании противостоял Бах.

Подробность третья. Что побудило Гайерсбаха напасть на Себастьяна и набить ему физиономию? Понятно, компания подвыпившая, понятна, случай удобный,

¹¹ Судя по всему, он был его приятелем, — кстати, через год они оба, закончив школу, вместе поступят в один и тот же университет (в Йене).

и т. д., и т. п. Но что конкретно? В своих показаниях Бах признает: оппонент стал допытываться, за что его обозвали, и тут же поясняет, будто "вовсе его не обзывал, ибо шел смиренно и молча, и пусть, мол, кто-нибудь докажет, что это не так; а Гайерсбах говорит, его-то он не обзывал, но зато, бывало, ругал его фагот, а кто обругал его вещи, тот, стало быть, обругал, мол, и его [самого]". Объективный читатель наверняка почувствует в рассказе Баха легкие признаки "липы": вроде бы не обзывал, но как бы даже и обозвал. Не исключено, что это почувствовали и представители консистории, а потому вызвали указанных Бахом троих — Гайерсбаха, Шюттвюрфеля и Хоффмана.

Акт второй

Ознакомимся, однако, с показаниями зачинщика драмы. Обратимся к протоколу допроса от 14 августа 1705 года:

"Ученику Гайерсбаху зачитывается жалоба органиста Баха.

Он: Отрицает, что приставал к подавшему на него жалобу Баху, а [цело, мол, было так:] его позвал саночник Ян на крестины своего ребенка, и вечером, когда они болтали с крестными, по улице проходил Бах с курительной трубкой во рту. Гайерсбах этого спросил, признается ли он в том, что называл его фэгетистом-пискуном, а так как тот не мог сего отрицать, он, Бах, тут же обнажил оружие, так что Гайерсбаху пришлось защищаться, а то он бы не уцелел. Отрицает, что оскорблял Баха, но, дескать, вполне возможно, что, когда вооруженный Бах на него набросился, он, может быть, и [в самом деле] его ударил.

Бах: Факт остается фактом, что тот первый оскорбил его и ударил, из-за чего он и был вынужден взяться за оружие, ведь больше ему нечем было защищаться.

Гайерсбах: Не припомнит, чтоб оскорблял Баха.

Хоффман (после того как [ему] напоминают, что он должен говорить [только] правду): Не знает, как они друг с другом сцелились, но когда [он] увидел, что Гайерсбах ухватился за эфес (Бах держал его в руке [наготове]) и что Гайерсбах в этой потасовке упал, тогда он — понимая, что тут и до беды не далеко, ведь Гайерсбах может наскокить на лезвие, — вмешался, разнял их и стал их уговаривать разойтись по домам, после чего Гайерсбах опустил рукуятку, ту, что он до этого схватил обеими руками, и пошел прочь с такими словами: он, мол, ожидал от Баха лучшего [поведения], но теперь видит нечто другое, — на что Бах ответил, что так этого не оставит.

Шюттвюльф: Эго, говорит, по ошибке вызвали свидетелем, ибо он при этом не был, а был [в это время] дома.

Решение: В ближайшую среду [всем] надлежит явиться [в консисторию] еще раз¹².

Во-первых, данный документ подтверждает тот факт, что явка в консисторию и подача жалобы на Гайерсбаха — исключительно личная инициатива Баха, а вовсе не привлечение драчунов к ответственности властями, как это подается в некоторых работах¹³. Бах и в дальнейшем будет поступать так же, беря инициативу в свои руки и стремясь быть "режиссером" своих жизненных событий.

Во-вторых, документ подтверждает и тот факт, что Баха — когда дело касается его чести и достоинства — не останавливают даже "превосходящие силы противника". Хотя прямая стычка была с Гайерсбахом, который, как мы

¹² Документы жизни и деятельности... С. 52—53.

¹³ Так, в книге С. Морозова читаем: "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..." (Морозов С. Бах. М., 1984. С. 27).

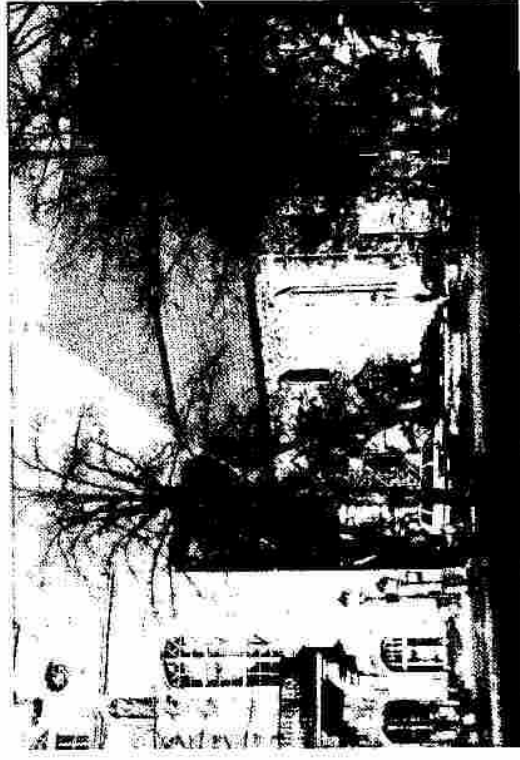


Иллюстрация 3.

Здесь, между ратушей (слева) и Новой церковью (в центре) до 1825 года находился *Данний камень*¹⁴, на котором сидели Гайерсбах, Хоффман, Шюттвюльф и их приятели. Себастьян появился там, где видна фигурка стоящего человека

выяснили, был почти на три года старше Себастьяна, но "группа поддержки" из пяти таких же, как он, была вполне внушительной. В последующие годы своей жизни Бах будет поступать точно так же¹⁵.

В-третьих, шпага — средство, к которому было принято прибегать лишь в исключительном случае. Есть основания сомневаться в том, что на описываемый момент

¹⁴ *Данний камень* арнштадтцы называли длинную каменную плиту — символ самоуправления города Арнштадта.

¹⁵ В разные годы Бах, не задумываясь, вступал в конфликт с такими безнадёжно превосходящими его возможности оппонентами, как герцог Саксен-Веймарский, консистория, ректорат университета и т. д.

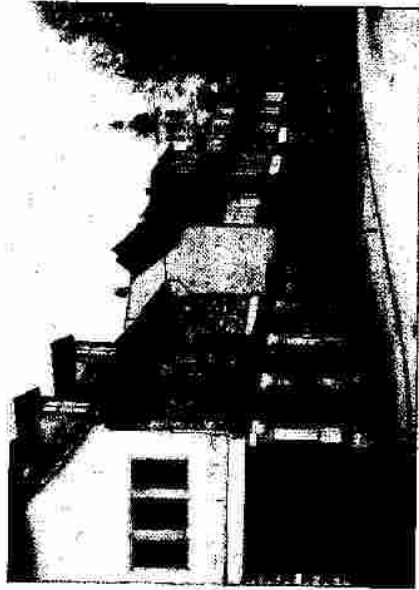


Иллюстрация 4.

Марктплац — место, где произошла драка

ситуация была таковой. Однако Себастьян воспользовался этим средством немедленно, практически не задумываясь, импульсивно. В его биографии еще не раз мы столкнемся с фактами, когда он будет обнаруживать себя как сторонник использования сильных средств для достижения своих целей¹⁶.

В-четвертых, выясняется причина, по которой Гайерсбах предъявил претензии Баху. Оказывается, тот его действительно обозвал. Но не перед дракой, а ранее. Судя по всему, “акт обзывания” состоялся на какой-то из репетиций. В переводе, сделанном для издания “Документы жизни и деятельности...” (протокол мы приводим ниже), сказано, что Себастьян обозвал Гайерсбаха

¹⁶ Один из таких случаев описан нами далее — в очерке “Веймарский арестант”. Точно так же в борьбе против Гайерсбаха Бах использует еще одно чересчур сильное оружие — консисторию.

“фаготистом-пискуном”¹⁷. В подлиннике здесь выражение “Zipfel-Fagottist”¹⁸. Сейчас нелегко подыскать русский эквивалент этому оскорбительному “термину”. Трудность заключается в том, что, судя по всему, мы имеем дело с музыкантским жаргоном XVIII века. Почти всегда в таких случаях слово понимается не в прямом его смысле, а в переносном, хотя самое общее направление изначального смысла или некоторая связь с ним (порой весьма слабая) чаще всего сохраняется. Кроме того, остается большой простор для двойственного его понимания и даже большего числа смыслов. Поэтому попытаемся хотя бы приблизительно очертить поле возможных значений “термина”, которым был обозван Гайерсбах, подключив сюда вашу, уважаемый читатель, интуицию, фантазию и языковой жизненный опыт.

“Zipfel” на нижненемецком и средненемецком диалекте означает то же самое, что и общепринятое “Zipfel”, то есть конец, острый конец, кончик, краешек, уголок. Именно поэтому русское выражение “держаться (за что-то или за кого-то) всеми четырьмя конечностями” эквивалентно немецкому “an allen vier Zipfeln haben”. С другой стороны, “Zipfel” — слово, за которым стоит ряд явлений, представляющих собой что-то острое: лук репчатый, тонкий писк (“zippen” — пищать, попискивать). Не исключено, что в этот же круг могло входить нечто близкое

¹⁷ Г. Скудина переводит это прозвище как “свиный фоготист” (*Скудина Г. Рассказы о И. С. Бахе. М., 1985. С. 13*); С. Морозов пишет, что Гайерсбах был обозван “свинячьим фаготистом” (*Морозов С. Цит. соч. С. 27*). М. Бойд полагает, что кличка означает “козий фаготист” (“a nanny-goat bassoonist” — см.: *Boyd M. Bach. Oxford, 1995. P. 21*). Кр. Хэдингтон пишет, что фагот Гайерсбаха “звучал по-козлиному” (“sounded like a goat” — см.: *Headington Chr. Johann Sebastian Bach: An Essential Guide to his Life and Works. London, 1997. P. 15*).

¹⁸ Bach-Dokumente. Bd 2. S. 16.

термину из современного жаргона музыкантов — слову “кискать”, то есть “пускать петуха” — голосом или на инструменте. “Киск” — извечная проблема певцов, дуэтов и струнников во все времена, в том числе и во времена Баха. Не исключено, что Гайерсбах с его флагом она тоже коснулась, и прозвище, данное ему Бахом, содержало часть указанного значения. Что же касается остальной части, то вряд ли нам сейчас удастся восстановить полностью, со всеми тонкостями, значение баховского “Zirpel-Fagottist”. Не исключено, что это сможет сделать сам читатель. Но одно скажем с большой уверенностью: шутки и прозвища в эпоху барокко весьма часто бывали грубыми, и не случайно Гайерсбах так болезненно отреагировал на опущенную ему кличку (вероятно, неспроста и Себастьян не назвал этого прозвища в своих показаниях). Да, Бах, случалось, бывал остер на язык. И в дальнейшем, в более поздние годы, его оппоненты получали не менее обидные звания¹⁹.

В-пятых, вопрос вопросов в подобных разбирательствах — *кто начал?* От этого зависит и исход разбирательства, и возможные санкции. Из показаний Баха ясно, что драку начал не он. Это ясно и всякому здравомыслящему: кто будет, провожая поздним вечером девушку домой, заирать шестерых подвыпивших парней? Это ясно и Гайерсбаху, но он, как сказано в протоколе, “отрицает, что приставал к подавшему на него жалобу Баху”. Тогда он должен хоть как-то объяснить, почему он вообще подошел к Себастьяну. И тут на свет появляется *курительная трубка*(!). Гайерсбах хватается за нее, как за соломинку.

¹⁹ Так, в одном из писем Бах назвал Иоганна Готлиба Бидермана, ректора Фрайбергской гимназии, не “Rector”, а “Dreckohr” — дерьмовое ухо (см.: Bach-Dokumente. Bd I. S. 122).

Дело в том, что прохаживаться по улице, куря трубку, не то чтобы было запрещено, но в начале 1700-х годов считалось — особенно в маленьких и провинциальных городах — неуважительным по отношению к окружающим. Это надлежало делать или в доброй компании, или наедине. В противном случае такое читалось как “плевать я на вас всех хотел”²⁰. По-видимому, желая вызвать сочувствие или хотя бы понимание у членов кантората, Гайерсбах как некий суррогат своего оправдания преподносит факт, что Бах якобы прохаживался с курительной трубкой во рту, и тем самым намекает, что его противник достоин осуждения. Гайерсбах знает, какому собранию он это сообщает. Ибо если такое не пристало делать обычным гражданам, то сколь предосудительным оказывается сие для служителей перкви (кем, собственно, Бах и был)²¹. При этом он без конца повторяет, что не помнит такого, чтобы приставал к Баху или оскорблял его, хотя, возможно, и съездил ему по физиономии.

Акт третий

Друзья Гайерсбаха, как это ясно из их поведения, стараются его выгородить. Так, Хоффман пытается уйти от вопроса “кто начал”, заявив, что он “вообще не знает, как они друг с другом ссепились”, хотя находился буквально

²⁰ Пройдет чуть более четверти века, и в крупных городах Германии курение трубки (тогда она больше напоминала длинный мундштук) станет модным и будет считаться весьма достойным занятием (подробно см.: *Allihn I. Wie “moralisch” ist das Toback-Rauchen?* // *Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie: Johann Sebastian Bach im Zentrum. Leipzig, 1999. S. 194—209*).

²¹ Читатель легко может себе представить Баха, церковного служащего, прогуливающегося по городу, на виду у всех, в камзоле и жостокоре, при шпаге, при даме, да еще с курительной трубкой во рту!

в двух шагах. Если предположить, что он говорит правду, картина выглядит нелепо. Вся шестерка парней сидит на камне и болтает. Проходит мимо Бах с девушкой, Гайерсбах замечает его и направляется к нему, явно с агрессивными намерениями. Но Хоффман совершенно ничего не видит, все происходящее его абсолютно не интересует — он даже отворачивается, чтобы не смотреть на то, что будет дальше. Выждав, пока драка начнется (вероятно, чтобы не видеть зачинщика), он наконец решает обратиться внимание на ссору, дабы иметь возможность выступить с миротворческой миссией. Естественно, в глазах церкви образ миротворца — самый достойный. Хоффман всячески старается предстать в такой роли. Растаскивали драчунов и другие ученики, а также девушка, но Хоффман объясняет, что именно он(!) "вмешался, разнял их и стал их уговаривать разойтись по домам". Даже финал сцены он пытается подать как нечто вполне миролюбивое. Разразилась драка весьма драматическая, с битием физиономии, бросанием палки в противника, с обнаженным оружием. Представляете себе накал страстей? Драчунов разнимают, но они в догонку еще кричат кое-что друг другу. Нетрудно догадаться, что именно и в каком тоне. А как всё это описывает Хоффман? Он пытается представить заключительную сцену в виде приблизительно такого диалога:

Гайерсбах: Себастьян, я ожидал от Вас лучшего, но теперь вижу нечто другое.

Бах: Нет, Генрих, Вы как знаете, но так я этого не оставлю.

Дорогой читатель, верите ли вы дающему эти показания?

Шюттвюрфель после вопроса Хоффмана вообще оказывается в сложной ситуации. Говорить, что он тоже

нидел всё, кроме как кто начал, уже вроде бы нельзя. Иначе получится, что все дружно отвернулись в этот момент. И, чтобы не выдавать дружка и не подвести Хоффмана, он решает действовать по принципу "моя хата с краю, ничего не знаю". Он заявляет, что его вообще не было при этом событии. Однако похоже, что он все-таки присутствовал: вряд ли Бах его с кем-то спутал. Ведь тех, в ком он не был уверен, он не назвал. А Шюттвюрфель был одним из тех, кого Бах знал хорошо. Следовательно, поскольку они старательно избегают прямого ответа на главный вопрос, возникает подозрение, что драку начал Гайерсбах. Вероятно, такое подозрение возникло и у членов кантората, которые решили обострить ситуацию и поставить вопрос прямо.

Обратимся к протоколу от 19 августа 1705 года:

"Органисту Баху указывается, что, поскольку ученик Гайерсбах на последнем вопросе отрицал, что именно он начал драку, и утверждал, что все началось с того, что Бах обнажил оружие, постольку ему, Баху, надлежит представить доказательства, что первым начал [драку] упомянутый ученик."

Он: Может доказать это с помощью своей кузины [Барбары Катарини] Бах, если только показания лица женского пола могут быть признаны удовлетворительными.

Мы: И все же он мог бы между тем признать, что называл Гайерсбаха фразистом-пискуном, а из-за подлых намешков и выходят всякие такие неприятности, тем более что о нем и без того известно, что с учениками он не ладит и что он утверждает, будто его дело — только хорал, а [остальные] музыкальные пьесы в его обязанности не входят, с чем, однако, никак нельзя согласиться, ибо он обязан помогать во всяком музицировании.

Он: Да он и не станет отказываться, если только будет [приглашен] музыкдиректор.

Мы: Жить надо [мирать] с несовершенствами, а с учениками нужно ладить, и не следует портить друг другу жизнь.

Решение: Вызвать кузину, и пусть оба снова явятся [в консисторию] в ближайшую пятницу²².

Принцип презумпции невиновности здесь, что называется, и не ночевал, поскольку Баху, по сути, предлагается самому представить доказательства собственной невиновности. Правда, можно понять и членов кантората: дескать, не мы тебя сюда силком тащили — ты явился по собственной инициативе, да еще с жалобой, так будь добрый, постарайся. Но в действиях кантората все-таки усматривается негативное отношение к Баху. Читатель наверняка почувствовал вместе с нами, что Хоффман и Шюттвюर्फель-петляют, выгораживая Гайерсбах. Не исключено, что это могли ощутить и церковные деятели. Однако они не стали помогать Баху. Что стоило, например, им перепроверить — либо у того же Хоффмана, либо у троих его дружков, — был ли Шюттвюर्फель свидетелем драки? Или же выяснить у Хоффмана, почему он, находясь на расстоянии всего нескольких метров, видел драку избирательно — всю, кроме ее начала. Но зато, когда выяснилось, что Бах все же в состоянии представить доказательства того, что он первым ссору не начинал, члены кантората тем не менее прочли ему нотацию.

Акт четвертый

Что ж, попытаемся обратиться к последнему из имеющихся протоколов допроса — от 21 августа 1705 года:

«Барбара Катарина Бах — после предварительного предупреждения [о том, что она обязана] говорить [только]

правду, — докладывает, что несколько дней тому назад, когда она шла вечером со своим кузеном [Бахом] от господина секретаря крґхи через площадь, несколько учеников, те, что перед этим были на крестинах сидели на Длинном камне, и как только Гайерсбах их заметил, он сейчас же встал и пошел к Баху, говоря: за что, мол, пот ругает его фгаот, а кто ругает его вещи, тот и его ругает, а стало быть, он сужен... и пр.; тут Гайерсбах ударил Баха в лицо, Бах же обнажил оружие, но ничего оным не причинил, потом они на некоторое время сцепились друг с другом, и Гайерсбах швырнул [в Баха] налку, тут подошли другие ученики, а свидетельница, дающая эти показания, взяла Баха за руку и стала его убеждать, чтоб он ушел с нею отсюда и чтоб они разошлись по-хорошему, а никакой трубки с табаком у Баха во рту не было, насколько ей известно.

Ж делу сему: Ученику Гайерсбаху — исходя из вышеприведенных показаний [кузины] Бах — выносятся порицание, так как из оных [показаний] явствует, что начал преступление положил он, ибо он не только первым заговорил с Бахом, но и первым нанес удар.

Он: Признается, что ударил [Баха], однако говорит, что Бах вырнул его и что на его камзоле все еще видны дыры от укола.

Мы: Если ему надо было с Бахом что-то обсудить, то он мог бы сделать это по-другому, а не устраивать таких вещей на улице, у всех на виду.

Решение: Поскольку никого из господ священнослужителей при сем не было, оба они на этот раз могут быть свободны, а по получении разъяснения им будет сделано [соответствующее] внушение²³.

Кажется, наши с вами подозрения, дорогой читатель, подтвердились. Даже члены кантората фактически при-

²² Документы жизни и деятельности... С. 54.

знали, что Гайерсбах врал (булто драку начал Бах) и что Бах и Барбара Катарина говорили правду. Однако Катарина, как и Хоффман, весьма заботится о том, чтобы перед церковным начальством выглядеть миротворцем. В ее показаниях эта миссия выглядит совсем трогательно: она «взяла Баха за руку и стала его убеждать, чтоб он ушел с нею отсюда и чтоб они разошлись по-хорошему». Так или иначе, Гайерсбах вынужден был сознаться, канторат объявил, что «начало происшествию» — то есть драке — «положил он, ибо не только первым заговорил с Бахом, но и первым нанес удар». Номер с курительной трубкой не прошел, и Гайерсбах пытается «под занавес» подсунуть еще одно сомнительное оправдание: Бах его «пырнул», и «на его камзоле все еще [!] видны дыры от уколов». За метьте, не одна, а несколько. Правда, он ничего не говорит о фехтовальном мастерстве Баха, умудрившегося нанести уколы столь точно и тонко, что дырки от них остались лишь на камзоле²⁴, а самого Гайерсбаха даже не царапало.

Судя по протоколам, Бах излагал события достаточно верно и добросовестно. Единственное уязвимое место в его показаниях — то, что он не назвал кличку, которой наградил Гайерсбаха²⁵. Отнесемся к данному факту как невинной хитрости. Да, Бах мог иногда схитрить в разного рода светских играх. Он схитрил и здесь, не назвав самой клички. А ведь драка-то произошла, судя по всему, из-за нее. Но Себастьян и не скрывал того факта, что обозвал Гайерсбаха. Однако ложь никогда не была ему свойствен-

²⁴ Не забудем, что камзол — это плотно облегающая одежда, род жилета с длинными рукавами.

²⁵ Таким же выглядит Бах и в знаменитой светской интриге, известной как «полемика между А. Шайбе и А. Бирнбаумом» (мы расскажем о ней в очерке «По следам потепламской импровизации»).

на. Столь же достоверными оказываются и другие документы, исходящие от Баха. Практически всякий раз, когда он пытается восстановить справедливость, добиться правды у вышестоящих, то не пытается их обманывать, юлить, вилить и изворачиваться, придумывать несуществующие факты в свою пользу, а стремится достичь своих целей на основе истины²⁶. Это характеризует его как человека прямого и честного.

Барбара Катарина

В четвертом протоколе впервые появляется полное имя девушки, которую Себастьян провозжал домой. О чем нам говорит оно? Что о ней известно из книг о Бахе?

Барбара Катарина Бах — кузина Иоганна Себастьяна. Общий предок в их дальнем родстве — прадед Иоганнес Бах (15?? — 1626), у которого было три сына — Иоганн (1604—1673), Кристоф (1613—1661) и Генрих (1615—1692). Один из сыновей Генриха — Иоганн Михаэль Бах был отцом трех дочерей: Фриделены Маргареты (1675—1729), Барбары Катарины (1679—1737) и Марии Барбары (1684—1720). Вероятнее всего, Себастьян познакомился с Барбарой Катариной в доме ее подруги Доротеи Хергум (1676—1758). Читатель может спросить: а что же привело Баха в дом Хергумов? О, это весьма важный момент в его жизни. Вместе с отцом Доротеи, Кристофом Хергумом²⁷,

²⁶ Таковыми оказываются и его послания в лейпцигский магистрат 1728, 1730 и 1736 годов, курфюрсту Фридриху Августу I Саксонскому 1725 года, курфюрсту Фридриху Августу II Саксонскому 1733 и 1737 годов, в лейпцигскую консисторию 1733 и 1737 годов.

²⁷ Кристоф Хергум (1651—1620) был родственником Баха, хотя и весьма дальним. Он был женат на дочери Генриха Баха (1615—1692) Марии Катарине Бах (1651—1687), а в 1671 году стал крестным отцом Иоганна Кристофа (1671—1721), старшего брата Иоганна Себастьяна.

Себастьян, будучи еще придворным музыкантом веймарского герцога Иоганна Эрнста, в начале июля 1703 года принимал в Арнштадте только что построенный орган Новой церкви. Это имело далеко идущие последствия: Бах в результате, собственно, и стал органистом упомянутой церкви в том же году. Он, конечно же, познакомился и с дочерью Хертума, но, вероятно, отдал предпочтение ее подруге.

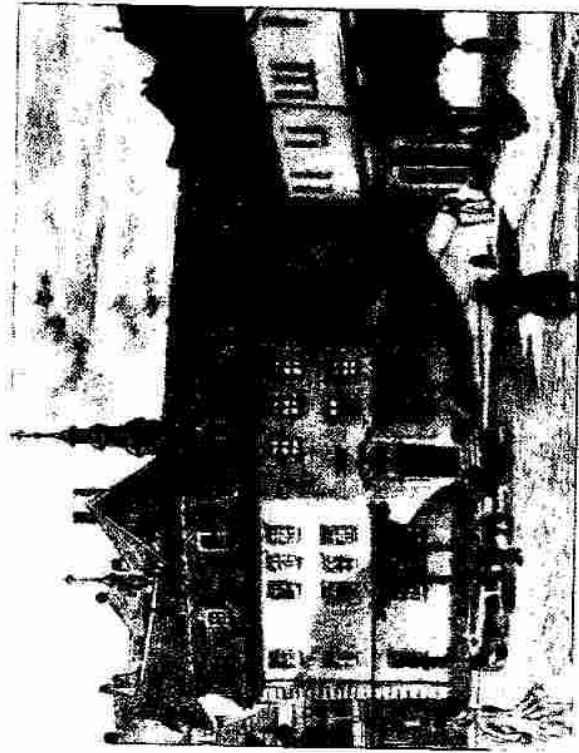


Иллюстрация 5.

Дом "У Золотой короны", где, вероятно, проживал И. С. Бах.²⁸

С рисунка А. Розэ

²⁸ Исследователи допускают, что в этом доме некоторое время мог проживать Себастьян. Большинство из них склоняются к мысли о том, что это, вероятно, было в тот период, когда Бах вместе с Хертумом тестировал орган Новой церкви (см., например: *Petzoldt M. Bachstätten aufsuchen*. Leipzig, 1992. S. 16—18, 24).

Дом Хертумов находился на Циммерштрассе, 18²⁹, и именно от него Иоганн Себастьян и Барбара Катарина отправились к ее месту жительства. Проживала же она на углу Ледермаркт и Хольцмаркт, в доме, который арнштадтцы именовали "Zug güldenep Krone" ("У золотой

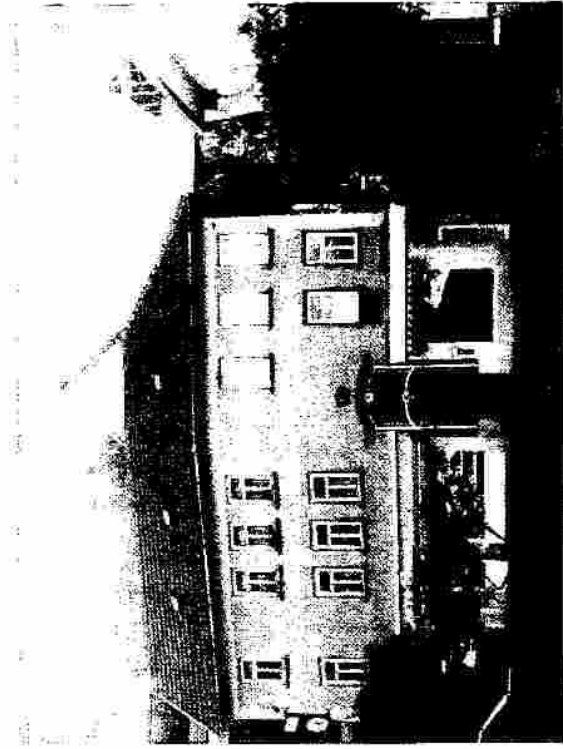


Иллюстрация 6.

Дом "У Золотой короны".

Современный вид

²⁹ Это было неподалеку от замка герцога, где Хертум служил придворным органистом и "секретарем кухни" (Иоганн Кристоф Бах в своей автобиографии [1700] именует его "Hochgräflicher Schwargzburgischer Küchenmeister, auch Hof- und Stadtorganist," то есть, "Его графского высочества шварбургский кухмейстер, а также придворный и городской органист"). См.: *Neumann W. Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs*. Berlin, 1953. S. 34.

короны") или "Steinhaus" ("Каменный дом")³⁰. Они должны были пройти мимо городского замка Найлек, затем через центральную городскую площадь Марктплац (Marktplatz), миновав ратушу; но именно здесь они и были остановлены Гайерсбахом.

Общение Себастьяна с Катариной, возможно, продолжалось и в следующем году. Так, при одном из очередных разбирательств в арнштадтской консистории Баху было сделано внушение за то, что он провел в церкви на хоры "постороннюю девицу" ("frembde Jungfer"), где музицировал вместе с ней (см. илл. 7)³¹. На илл. 7 представлена лишь та часть протокола, которая относится к данному событию. Текст — следующий:

*"Мы: Снабится ему [И. С. Баху] на вид за то, что он недавно провел на хоры постороннюю девицу и музицировал там с ней. Он: Я говорил об этом с магистром Утэ"*³².

В приведенном тексте не всё просто. Он по-разному трактуется и отечественными, и зарубежными исследователями. Причем различие в этих трактовках ошутимое. Оно касается прежде всего интерпретации следующих слов: "auf das Chog", "musicien", "frembde Jungfer". По мнению некоторых авторов слова "auf das

³⁰ Это были, по сути, два жилых каменных дома, впоследствии объединенных под одной четырехскатной крышей, с золотой короной, изображенной над главным входом. Принадлежал дом бургомистру Мартину Фельхаузу, женой которого была родная сестра незадолго до того (в 1704 году) скончавшейся матери Катарины. Здесь же некоторое время проживала и младшая сестра Катарины, Мария Барбара, на которой через два года женится Иоганн Себастьян.

³¹ Bach-Dokumente. Bd 2. S. 21.

³² "Nos: Stellen ihm hierauf ferner vor auß was macht er ohnlangsten die frembde Jungfer auf das Chog biethen vnd musicien laßen Ille: habe M. Uthen darvon gesagt".

Иллюстрация 7.

Из протокола разбирательства в консистории (пассаж о "посторонней девице")

Chog" говорят о том, что Бах привел девушку в церковный хор, где она пела вместе с остальными хористами. Это момент весьма напряженный. Женское пение в церковном хоре для Германии начала XVIII века весьма нетипично и далеко не везде дозволялось. Поэтому авторы, комментирующие документ, о котором мы ведем речь, как правило, вспоминают высказывание апостола Павла из Первого послания к Коринфянам (14:34): "Жены ваши в церквах да молчат"³³. Действительно, "auf das Chog" может быть трактовано как "в хор", когда имеется в виду церковный хор. Однако показательно, что И. Г. Вальтер

³³ См., например: Franck H. Johann Sebastian Bach: Die Geschichte seines Lebens. Berlin, 1962. S. 147; Daube O. Das Leben des WohlEdlen und Hochachtbaren Hochberühmten Herrn Johann Sebastian Bach. Wuppertal, 1984. S. 53; Eidam K. Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach. München, 1999. S. 68.

в своем "Музыкальном лексиконе" такую трактовку этого слова ставит на третье место. На первом же месте оказывается значение "хоры", то есть специальное место в церкви для музыкантов³⁴. В Новой церкви Арнштадта оно находилось на верхней галерее (см. илл. 1). Поэтому слова "auf das Chorg" могут также означать "на хоры". Следовательно, Бах, скорее всего, просто провел свою подругу на хоры, а не пригласил ее петь в церковном хоре.

По мнению других авторов, слово "*musicien*" означает, что Бах играл на органе, а девушка слушала его исполнение³⁵. Однако в начале XVIII века в музыкальном обиходе Германии слово "*musicien*" означало *совместное* музицирование. Следовательно, Бах и девушка, скорее всего, исполняли музыку вместе. Но подобный вид музицирования (орган и солирующий женский голос) в начале XVIII века отнюдь не был типичен для Тюрингии и вообще для большинства районов Германии. Он был характерен лишь для северогерманской традиции³⁶. Символично, что рассматриваемое событие происходит именно в то время, когда Бах только что вернулся из северогерманского города Любека, где он познакомился с этой традицией, в частности, общаясь с Букстехуде. Возможно, после творческого общения с ним Бах решил попробовать свои силы в таком виде музицирования?

Часть авторов трактует слова "*fremde Jungfer*" как "чужая девица", и это, по их мнению, могло бы означать, что это была какая-то девушка, неизвестная в Арнштадте³⁷.

³⁴ См.: [Walther J. G.] *Musicalisches Lexicon...* Leipzig, 1732. S. 161.

³⁵ "...Себастьян посмел музицировать в пустой церкви перед посторонним лицом женского пола" (*Великович Э. И.* Великие музыкальные имена. СПб., 1997. С. 6).

³⁶ См.: *Küster K. Der junge Bach.* Stuttgart, 1996. S. 149.

³⁷ См., например: *Küster K. Op. cit.* S. 149.

Однако слово "*fremde*" в данном контексте, скорее всего, следует трактовать как "посторонний", то есть не являющийся служителем Новой церкви. Дело в том, что проводить на хоры посторонних без специального разрешения было запрещено. Но Бах поясняет, что он получил это разрешение у магистра Юстуса Кристиана Утэ, проповедника Новой церкви. Само наличие фрагмента с магистром Утэ и объяснением Баха косвенно подтверждает нашу трактовку слова "*fremde*" в указанном выше ключе. Она также косвенно подтверждается словами из документа "*was macht*", что понимается как "*mit welcher Legitimation*", то есть, "по чьему разрешению"³⁸. И в таком случае все "сомнительные" прежде слова помогают друг другу, работая на один и тот же смысл, который отражен в нашем переводе документа (см. илл. 7, перевод на с. 122).

Кто же эта девушка, из-за которой Бах получил очередной выговор?

Из книги в книгу авторы переносят утверждение, будто это была будущая жена Баха, Мария Барбара. И чем чаще данное утверждение переписывается, тем увереннее отвергаются всякие дискуссии на эту тему³⁹. Однако некоторые ученые, непосредственно работавшие с баховскими документами, подвергают сомнению такую воз-

³⁸ *Küster K. Op. cit.* S. 148.

³⁹ В одной из недавних книг об этом говорится абсолютно без всяких сомнений: "Через год Бах покинул Арнштадт и женился на этом «постороннем лице» — своей двоюродной сестре Марии Барбаре" (*Великович Э. И.* Цит. соч. С. 6). Кстати, Мария Барбара была вовсе не двоюродной сестрой Иоганна Себастьяна, а троюродной. Двоюродными братьями были их отцы — Иоганн Михаэль (1648—1694) и Иоганн Амброзиус (1645—1695). К тому же, как мы пытались показать выше, Бах вряд ли музицировал перед "посторонним лицом женского пола". Он музицировал вместе с ланной особой (см. трактовку слова "*musicien*").

возможность. Они полагают, что в это время Марии Барбары еще не было в Арштадте⁴⁰, Катарина же и другая ее сестра, Фриделена Маргарета, в это время уже постоянно там проживали. Если так, то с большей вероятностью это могла быть Катарина: вряд ли Бах поддерживал тесные дружеские отношения с Маргаретой, которая была на десять лет его старше. Правда, и Катарина и Барбара тоже были старше его, но все-таки разрыв был не так велик. К тому же и отец Себастьяна выбрал себе спутницу жизни старше своих лет. Но по-видимому, таково было вообще самовосприятие композитора — ощущать себя в молодые годы старше, чем он был на самом деле. Об этом говорят и школьные списки успеваемости, показывающие, что в классах Бах постоянно оказывался моложе своих соучеников, получая при этом более высокие баллы, чем многие из них (см. илл. 8).

Об этом говорит и то, что на службе органистом в Арнштадте в подчинении Себастьяна нередко оказывались ученики и оркестранты старше его (те же Гайерсбах и Шюттюрфель). Своих же сверстников он склонен был воспринимать как младших. Так, при очередной разбирательстве в арнштадтской консистории Бах называет своего коллегу по Новой церкви и сверстника Андреаса Ютлиба Шмида (1685—1737) не иначе, как "юный Шмид"⁴¹. Подобным же образом он ощущал себя в арнштадтские годы, общаясь и с прекрасным полом.

Трудно сказать достоверно, какого рода отношения связывали Себастьяна и Катарину, однако есть основания полагать, что в тот памятный вечер 4 августа Бах хотел выступить рядом с нею как можно более привлекательным.

⁴⁰ C.M.: Bach-Dokumente, Bd 2 S. 22.

⁴¹ CM.: Bach-Dokumente, Bd 2. S. 20.

[illegible]

Иллюстрация 8.

Матрикул III класса ордруфской школы (1696).

Десятилетний Бах занимает четвертое место по показателям успеваемости среди более старших соучеников

Еще бы! Ведь он для этого случая нарядился в костюм, который ему на данный момент был не по чину. Дело в том, что, если Бах был при шпaге, то, значит, он был одет в костюм придворного. Городскому же церковному организисту шпaга не полагалась. Ее носили либо офицеры, либо придворные (если они в камзоле и кафтaне, и в данном случае она была частью парадной униформы). Костюм,

в который был облачен Бах, вероятно, остался у него с 1703 года, когда он служил придворным музыкантом у герцога Иоганна Эрнста в Веймаре. И теперь это эффектное одеяние пригодились для особого случая.

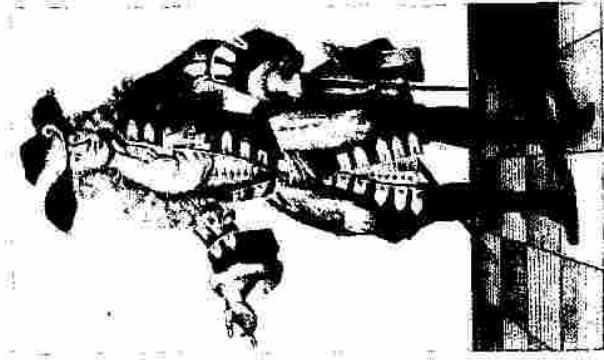


Иллюстрация 9.

Парадный костюм придворного со шпагой.
С гравюры Андреаса Маттеуса (1700)⁴²

Правда, некоторые исследователи утверждают, что в Веймарской капелле придворные музыканты наряжались в гусарские костюмы⁴³. Если так, ситуация становится

⁴² Приведено по книге: Thiel E. Geschichte des Kostümes. Berlin, 1980. S. 245.

⁴³ См.: Spitta Ph. Op. cit. Bd I, S. 377.

еще более пикантной. В этом случае Себастьян, провожая даму, мог выглядеть следующим образом:

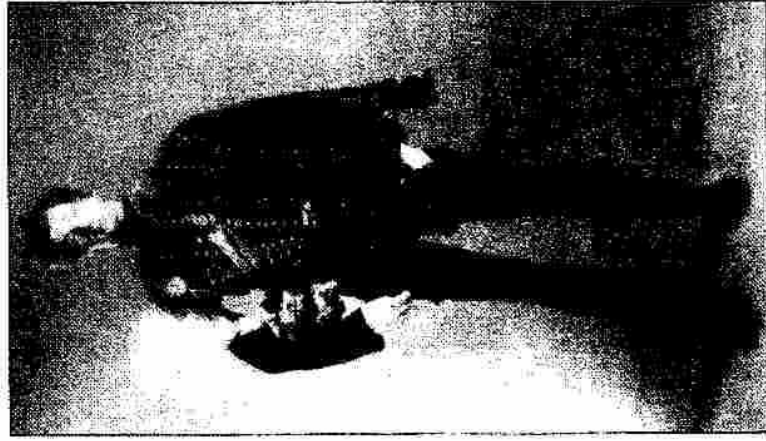


Иллюстрация 10.

Гусарская униформа прусской армии XVIII века

Да, Барбара Катарина... А через два года Бах женится на ее младшей сестре...

*

*

На этой сентиментальной ноте можно было бы и закончить повествование, если бы не одно обстоятельство.

Как читатель помнит, называя имя Барбары Катарины, мы имели в виду старшую сестру Марии Барбары, будущей жены Себастьяна и дочери Михаэля Баха. Но дело в том, что в Арнштадте проживала в это же время еще одна девушка с таким же именем — Барбара Катарина Бах. Себастьян, вне всякого сомнения, был с ней хорошо знаком. Это была дочь Иоганна Кристофа Баха (лиди Себастьяна) и родная сестра Иоганна Эрнста Баха, с которым Себастьян дружил еще в школе и который замешал его как органист в период его отсутствия в Любеке (об этом — чуть позже).

С ней произошла странная история. Приблизительно в то время, когда Иоганн Себастьян отправился из Арнштадта в Любек (не исключено, что он намеревался там и остаться⁴⁴), Барбара Катарина была сражена непонятной болезнью и оказалась прикованной к постели. Подняться ей больше так и не удалось. Через год и три месяца после женитьбы Себастьяна и его последующего отъезда из Арнштадта она скончалась. Похороны были столь драматичными, что в церковной книге усопших (Sterberegister) даже была сделана особая приписка о том, что Катарина была предана земле "с большим колокольным звоном и при сильном морозе была прочитана проповедь на слова из III главы Прем. Соломона"⁴⁵.

Так вот, есть некоторые основания полагать: в эпизоде с дракой у Длинного камня той девушкой, которую

⁴⁴ Мы расскажем об этой истории подробнее в следующем выпуске "Занимательной бахманы".

⁴⁵ "...Mit dem groÛem geläute begraben, und wegen allzu strenger Kälte eine Sermön über die verba ex Sap: III." (Sterberegister // Arnstädter Bachbuch, S. 155).

Себастьян провожал домой, была именно она, а не старшая сестра его будущей жены. И если читатель спросит, что это за основания, то мы ответим: маршрут. Маршрут, которым Бах и Катарина следовали тем памятным 4 августа 1705 года.



Иллюстрация 11.

План части Арнштадта, где проходила маршрут прогулки Себастьяна и Катарины 4 августа 1705 года

Поскольку обе девушки носили одно и то же имя и фамилию и различались лишь датами рождения, то во избежание путаницы назовем старшую сестру будущей жены Себастьяна Катариной-старшей (год рождения 1679), а сестру Иоганна Эрнста — Катариной-младшей (год рождения 1680).

Далее попытаемся установить путь следования Баха в его памятной прогулке. Для этого обратимся к плану той части Арнштадта, которая с ней связана.

В верхней правой части плана мы видим Шлоссплац (Schloßplatz), то есть Замковую площадь, и Шлосштрассе (Schloßstraße) — Замковую улицу. Как свидетельствуют протоколы допросов, отправным пунктом маршрута был район замка Найдек. Напомним, что в акте первом показано Бахом следующее: "...вечером, когда он, идя из замка домой..." В акте четвертом Катарина сообщает: "...когда она шла вечером со своим кузеном [Бахом] от господина секретаря кухни через площадь..." "Господин секретарь кухни" — это, как мы помним, Кристоф Хергум, проживавший неподалеку от замка — на Циммерштрассе, 18 (см. илл. 11). Это в той ее части, которая упирается в Шлосштрассе.

Итак, Себастьян и Катарина начали свое шествие со стороны замка Найдек. Пройдя практически всю Циммерштрассе из конца в конец, они подошли к району Ледермарктгассе. На плане это место легко обнаружить по двум небольшим треугольникам — как раз между ними находится Ледермарктгассе (то есть переулок, ведущий к площади Ледермаркт). По нему Себастьян с Катариной вышли к Новой церкви (на плане — НК) и ратуше (на плане — R), где и столкнулись с Гайерсбахом.

В данный момент мы должны придать своему лицу недоуменное выражение: если Себастьян провожал домой Катарину-старшую, то их конечной целью должен был быть дом "У Золотой короны", где она и проживала (см. илл. 5 и 6). Как мы упоминали, этот дом — на углу Ледермарктгассе и Циммерштрассе. Однако они этот дом уже благополучно миновали и, оставив его слева, пошли дальше — по Ледермарктгассе (на илл. 5 и 6 это переулок справа от дома; в конце переулка видна часть ратуши) на Марктплац. Судя по всему, молодые люди намеревались идти далее, если бы их не остановил Гайерсбах. Куда же они направлялись, удаляясь от дома Катарины-старшей?



Иллюстрация 12.

Выход с Марктплац. Справа — поворот на Кольгассе

Возможно, ответ подскажет любопытная подробность: другая Катарина, а именно младшая, жила на Кольгассе (Kohlgaße), в доме, который ныне значится под номером 7 (илл. 13). Для того чтобы попасть сюда, необходимо им пройти далее всю Марктплац (см. илл. 11, 12) и повернуть налево, на Кольгассе, к четвертому дому от угла. И если Бах провожал домой дочь дяди (Иоганна Кристофа), то маршрут становится вполне осмысленным, чего нельзя сказать о предыдущем случае.

Так может, это была именно она, Катарина-младшая?

*

*

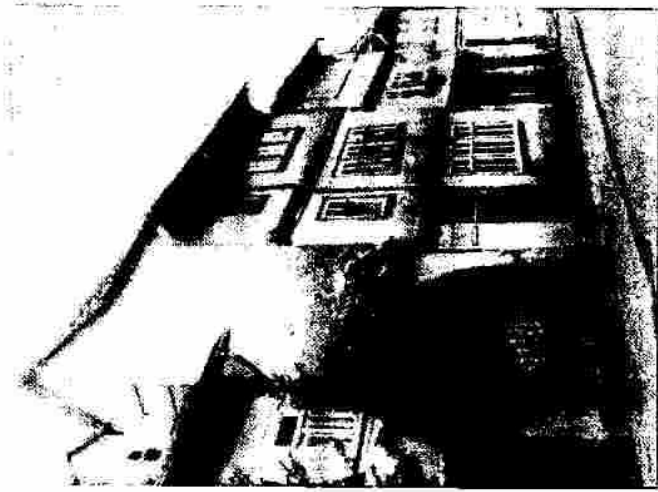


Иллюстрация 13.

Дом на Кольгассе, где жила Катарина-младшая

Драка у Длинного камня заставила нас обратиться и к другим документам, связанным с жизнью Баха в Арнштадте. Все они вместе — и даже те, которых мы лишь бегло коснулись, — показывают, что Бах отнюдь не вел здесь жизнь монаха, углубившись в свой хорал. Это относится не только к его личной жизни, но в равной степени и к его служебным обязанностям в церкви, к его поведению и ощущению себя в этом городе.

Какие выводы сделал для себя Бах после рассмотренных нами драматических событий? Да просто никаких. Он продолжал в том же духе. Тут же, через три месяца, он пропадает на шестнадцать недель, отправившись в Любек.

Даже читатель, не знакомый с церковным календарем начала XVIII века, может и по современному опыту предоставить себе, что означает для жизни Германий период с начала декабря и до февраля. Это пред рождественские дни, Рождество, Новый год и Богоявление. Бах, отпросившись на четыре недели, должен был вернуться к декабрю, иначе его просто не отпустили бы. Однако он исчез практически до февраля, пропустив весьма напряженный период в церковной жизни и оставив своих коллег без штатного органиста⁴⁶. Как должно было на это реагировать церковное начальство, пусть даже самое справедливое и благожелательное? Конечно же, 21 февраля 1706 года — новое разбирательство в консистории⁴⁷. До конца пребывания Баха в Арнштадте оставалось менее полугода лет, но в том же году его опять «вызывают на ковер». Это произошло 11 ноября, снова в консистории⁴⁸. Претензии — те же, что и два года тому назад: неладит с учениками, нежелание заниматься с ними, недисциплинированность самого органиста. Здесь же и знакомый пассаж о музицировании с «посторонней девицей» на хорах — и это после того, как в предыдущем разбирательстве уже было высказано возмущение тем, что юный служитель церкви во время проповеди отпраздновал в винный погребок⁴⁹!

⁴⁶ Конечно же, он позаботился о замене, оставив вместо себя своего кузена Иоганна Эрнста (1683—1739). Однако похоже, что это была неидеальная замена. Во всяком случае, когда в 1707 году Иоганн Эрнст сменил И. С. Баха на посту органиста Новой церкви, его жалование было вдвое ниже, чем у Себастьяна.

⁴⁷ См.: Bach-Dokumente. Bd 2. S. 19—21.

⁴⁸ См.: Bach-Dokumente. Bd 2. S. 21.

⁴⁹ «Ставится на вид, что в минувшее воскресенье он во время проповеди ходил в винный погреб» («Verweilten ihm daß er letzten verwichenen Sonntags unter der Predigt in Weinkeller gingen»). Bach-Dokumente. Bd 2. S. 20).

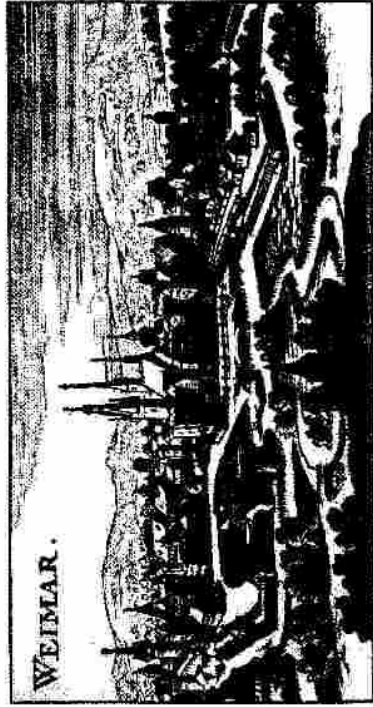
Что сказать? Двадцатилетний Себастьян с удивительным упорством, мало обращая внимания на препятствия, утверждал свою собственную линию поведения. На всю жизнь останется с ним эта черта характера. Ох, и натерпится Бах из-за нее! Позже она будет квалифицироваться в различных документах как упрямство ("Halbstarigen Begehrung"⁵⁰), неискоренимость ("der Cantor incorrigibel sey"⁵¹), самоуправство и беззаконие ("eigenmächtig und ungesetzmäßiger"⁵²), непослушание и строптивость ("Ungehorsam und Widerspenstigkeit"⁵³), нерадивость ("Nachlässigkeit des Herrn Cantors"⁵⁴) и т. д., и т. п.

Но тогда, в Арнштадте, он об этом не мог ничего знать. Всё еще было впереди.

Пока лишь произошла драка у Длинного камня.



⁵⁰ Bach-Dokumente. Bd 2. S. 65. Документ 1717 года.
⁵¹ Bach-Dokumente. Bd 2. S. 205. Документ 1730 года.
⁵² Bach-Dokumente. Bd 2. S. 268. Документ 1736 года.
⁵³ Bach-Dokumente. Bd 2. S. 273. Документ 1736 года.
⁵⁴ Bach-Dokumente. Bd 2. S. 273. Документ 1736 года.



Веймарский арестант

...Холодный ноябрь 1717 года. Веймар. Сырые, мрачные казематы веймарского полицейского управления. В эти застенки с трудом пробивается свет. Видна лишь толстая решетка в проеме. По полу ползают крысы, по стенам — мокрицы. Заключенный — концертмейстер местной капеллы и придворный органист Иоганн Себастьян Бах.

— Хорошо еще, что не заковали в кандалы, — думает он. — Однако не ел уже почти сутки. Интересно, сколько еще можно продержаться без пищи?

Он медленно встает и заставляет себя сделать несколько шагов.

— Что-то долго не шлет Мария Барбара нашу служанку. Она должна принести хоть немного еды. Впрочем, сегодня, кажется, очередь сестры, Барбары Картрины, доставить передачу в это ужасное место. Как удачно, что она как раз теперь приехала погостить к нам!

Он делает еще несколько шагов.

— Да... Действительно, очень удачно. Только бы не уехала раньше времени. Сидеть-то еще почти месяц. О-хо-хо...

Бах с тоской посмотрел в решетчатый проём.

— Некстати я тут оказался. Проклятый герцог... Кто бы мог подумать, что сей, как ни странно, образованный человек может быть таким самодуром? Видите ли, феодал Вильгельм Эрнст, герцог Саксен-Веймарский! Ёфу!..

Себастьян брезгливо сбросил мокрицу со своего плеча.

— Как же там бедный Фридеман? Ведь без меня наверняка не сядет ни за клавикурд, ни за букварь. Еще этот Тобиас Кребе... Делает вид, что приходит заниматься, но, мне кажется, он дурно влияет на Фридемана. Надо объяснить что-то придумать. Хоть как-то занять его. Сочинить для него чего-нибудь?.. Кое-что вроде сборника хоров... Может быть, воспользоваться странной выходкой Марии Барбары? Она уже в который раз вместе со снейдой передает нотную бумагу и гусиные перья. Я по заточке узнал, что она их собственноручно мне готовила. Ее черк, точно. А вот кто раштрировал бумагу, наноса на нее нотные станы, понять не могу. Скорее всего, всей семьей раштрировали. Молодцы.

Мокрица упрямо взбиралась на его башмак.

— Однако что они там, дома, с ума посходили? Зачем мне бумага и перья без чернил? Может, они думают, что здесь в каждой камере стоят одни чернильницы — без бумаги и перьев? Ну да не беда. Надо будет подкупить охранника. Он тогда скажет Марии Барбаре, чтобы она исхитрилась при очередной передаче упрятать в снейды чернила. В хлебный мякиш или как там... Пусть сами сообразят. Ну, держись тогда, мстителный герцог!

Бах с остервенением пнул башмаком подкрадывающуюся крысу.

— Ну, держись тогда, образованный выскочка и кичливый повелитель! Я буду в эти короткие и сумеречные дни ноября вот в этой самой камере творить музыку! Да! И завершу дни своей жизни в Веймаре циклом полифонических миниатюр! Я их уже слышу. Да-да! Это будет тетрадь упражнений для Фридемана. Именно сорок шесть органных прелюдий. Именно сорок шесть, потому что шестью шесть — сорок шесть. А шесть — это символ Творца!

И, чтобы не забыть, Бах стал прямо на стене царапать начало первой прелюдии, напевая про себя в умиротворенном ла миноре: "Nun komm, der Heiden Heiland..." Позже Себастьян переписует ее начисто...

Леденящая душу история, не правда ли? Но мы ее не придумали. Мы только отразили то, что распространено в доступной нашему читателю литературе о Бахе. Не верите? Тогда наберитесь терпения на три абзаца, уважаемый читатель. Читайте и сравнивайте. Цитируем:

"В городском архиве Веймара хранится документ об этой мстителной выходке герцога. Запись гласит: «6 ноября концертмейстер и гофорганист 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»...

От сумы и от тюрьмы не отказывайся! — эту невестую народную мудрость знали в роду служивых музыкантов... Мария Барбара со служанкой или сестрой посылала мужу домашнюю снейду. Ей было достаточно

¹ Обычно эту народную мудрость знают в таком виде: "От сумы и от тюрьмы не зарекайся". Читатель наверняка ощутит тонкое различие и его смысл (прим. наше. — А. М., Т. III).

хлопот с детьми; надо следить и за Фридеманом, чтобы он усердно сидел положенные часы за клавикордом или букварем. Приходил упражняться в музыке и То-биас Кребс. Шли сборы пожитков к отъезду из Веймара. Хлопот было предостаточно. Но всякий раз вместе со снейю Барбара посылала Себастьяну нотную бумагу и собственноручно отточенные гусиные 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 органичных хоральных прелюдий (599—644) для начинающих музыкантов. Позже Себастьян переписшет ее начисто².

Если сравнить приведенную цитату с нашей историей, изложенной чуть раньше, то будет ясно, что мы лишь немного стусили краски. Внимательный читатель мог заметить: взяв за основу факты из книги С. Морозова, мы старались строить наш рассказ так, чтобы повествование основывалось на этих фактах, а если придумывали новые, то стремились к тому, чтобы они, по крайней мере, не противоречили исходным. Мы сделали это намеренно. Дело в том, что, когда авторы переписывают одну и ту же историю друг у друга, то с каждым новым пересказом она обрывает все новыми и новыми подробностями. От этого невозможно удержаться. Мы создали наш рассказ именно в такой «технике». История приобретает характер снежного кома, и это почти закономерность в подобном рода ситуациях.

Попытаемся показать, как растет такой «снежный ком».

² Морозов С. Бах. М., 1984. С. 76.



Иллюстрация 1.

И. С. Бах в Веймаре, предположительно в годы его пребывания концертмейстером

Обычно он начинается с высказывания гипотезы или весьма осторожного допущения, что мог иметь место тот или иной факт. Далее авторы начинают переписывать эти сведения друг у друга и тиражировать их в своих работах. По мере тиражирования практически всегда теряется замечательное свойство упомянутого высказывания как предположения (или осторожного допущения), и далее им уже оперируют как доказанным фактом. Часто случается, что предположение не соответствует действительности, и в этом случае оно непременно вступает в противоречие с другими фактами. Тогда авторам ничего не остается, как

подгонять их друг под друга, видоизменяя и общую картину.

Рассмотрим теперь это на нашем примере.

В 1917 году английский баховед Чарльз Сэнфорд Терри выступил с предположением о том, что одно из сочинений И. С. Баха было написано во время его веймарского ареста³. К середине XX века многие исследователи уже не подвергают сомнению этот факт. В цитируемой нами работе С. Морозова он фигурирует именно в таком виде. Но тогда Бах должен был на чем-то свое сочинение написать? Например, на нотной бумаге. Но в эпоху Баха на его родине нотной бумаги еще не производили. Композитор обычно сам расчерчивал ее. Поэтому на свет появляется идея о том, что Баху в камеру приносили изготовленную дома нотную бумагу и гусиные перья. Кто мог это делать? Естественнее всего — его жена Мария Барбара. Но не могла же она носить в тюрьму исключительно бумагу и перья. Поэтому средства для написания нового сочинения она приносит вместе со снедью. Правда, при этом остается непонятным, почему она забыла о чернилах. А раз она регулярно носила мужу еду, то, значит, что его там не кормили? И вообще, какие там были условия?

Согласно приведенной цитате, Бах был “арестован в судебно-полицейском управлении”. Что там может быть хорошего? Литература и многочисленные фильмы подскажут многое. Кроме решеток, глухих казематов, крыс и мокриц там нет ничего привлекательного. А чернила можно передать разве что в хлебном мякише. Еще удивительно, что бумагу с заточенными гусиными перьями

³ См.: Terry Ch. S. “The Orgelbüchlein”: Another Bach Problem // The Musical Times. 1917. 58/887. P. 9—11; 58/888. P. 60—62; 58/889. P. 107—109. Эта гипотеза будет рассмотрена в следующем очерке.

вообще удается переправить. Но Марии Барбаре в отсутствие мужа трудно одной управляться с хозяйством, да еще бегать к тюрьме с передачей. Поэтому появляются помощники — служанка и сестра. Правда, не уточнено, какая — Барбара Катарина или Фриделена Маргарета. В нашем рассказе (с него начинается очерк) мы, продолжая согласовывать факты, предположили, что это была Барбара Катарина, с которой Бах был дружен до женитьбы на Марии Барбаре. Однако обе старшие сестры последней жили в это время вовсе не в Веймаре, а в Арнштадте. Исходя из этого, мы допустили, что Катарина как раз удачно приехала в гости.

Вот, пожалуй, самое основное, что следовало сказать о “методике” сочинения нашего рассказа на основе приведенных в цитате сведений. Впрочем, еще одно.

Читатель, вероятно, подумал, что у нас проблемы с таблицей умножения (помните: “шестью шесть — сорок шесть”?). Конечно же, то, в каком виде иногда известные истины, а также высказывания из Библии, крылатые фразы классиков, пословицы и популярные латинские выражения предстают в некоторых работах, звучат на радио и телевидении из уст известных деятелей культуры, политиков и т.д., заслуживает особого разговора. Но мы не станем сейчас этого делать. Лишь поясним в свое оправдание, что обе известные истины в том виде, как они приведены выше в нашем очерке, а именно: “шестью шесть — сорок шесть” и “от сумы и от тюрьмы не отказывайся”, недалеко ушли друг от друга.

Вместе с тем мы подозреваем, что один из элементов сердцевины описываемого нами “снежного кома” все-таки остался для читателя незамеченным. А между тем он, на наш взгляд, явился причиной целого ряда недоразумений и нелепых ситуаций в баховской биографии. Полезно было бы проследить за этим. Попробуем?

Тогда вернемся к документам. Точнее, к документу — тому самому, который упоминается в самом начале приведенной цитаты. Это, как в ней сказано, документ о “мстительной выходке герцога”, хранящийся в городском архиве Веймара. Но мы извлечем его не только из цитаты, но и из другого источника — из сборника баховских документов⁴. Для сравнения. С этой целью попытаемся расположить оба перевода по возможности синхронно:

С. Морозов, Бах	Документы жизни и деятельности...
6 ноября концертмейстер и гофорганизм Бах	К делу сему: 6 ноября концертмейстер придворный организм Бах за проявленное упрямство и за требование отставки
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.	был посажен под арест в помещении земельного суда, а затем, 2 дек., — вместе с изъявлением немилости — ему, через придворного секретаря, дана была отставка с одновременным освобождением из-под ареста. см. акты.

⁴ Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-И. Шульце. Пер. с нем. В. Ерохина. М., 1980. С. 56.

Запись датирована 2 декабря 1717 года.

Если мы сравним оба текста, то увидим, что они отличаются друг от друга, хотя и незначительно. Однако в первом варианте вообще не упоминается факт, что отставка (или освобождение от должности) Баху были даны через придворного секретаря. Почему? Разве допустимо столь вольно переводить документы? Как тогда доверять их со-держанию?

Разумеется, на практике встречаются и подобные казусы, особенно в художественной или научно-популярной литературе. Однако в данном случае имеет место нечто иное.

Дело в том, что в городском архиве Веймара хранится не один документ о данном событии, а два. Оба составлены одним и тем же лицом — Теодором Бенедиктом Борманом, служившим с 1704 по 1728 год в Веймаре гофсекретарем. Первый документ представляет собой черновик голической скорописью, второй — чистовую запись.

Вот они:

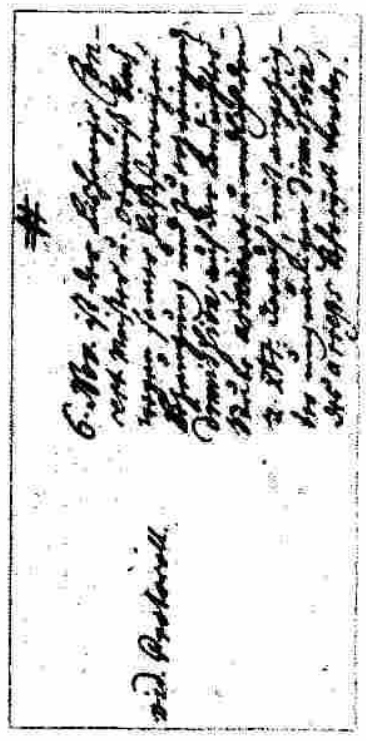


Иллюстрация 2.

Черновая запись об аресте и освобождении И. С. Баха

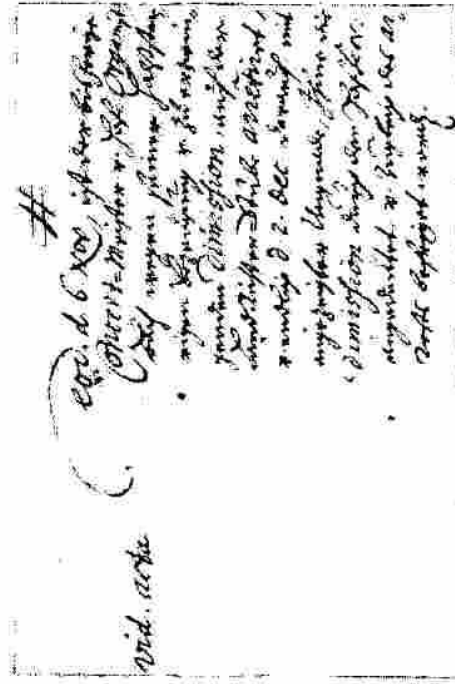


Иллюстрация 3.

Чистовая запись об аресте и освобождении И. С. Баха

Чтобы облегчить прочтение и сравнение, приведем расшифровку обоих документов, стараясь, как и в предыдущем случае, расположить их синхронно (см. с. 147)⁵.

Сравнение показывает, что в черновом варианте нет упоминания о гофсекретаре, а в чистовую запись Борман, по-видимому, решил внести такое уточнение. Так что здесь всё в порядке. В книге С. Морозова перевод соответствует черновому варианту документа, а в «Документах жизни и деятельности...» — чистовому. Однако попытаемся теперь проследить за тем, нет ли других смысловых расхождений между двумя вариантами документа или их переводами.

⁵ В обоих документах готическое письмо оригинала дается нами обычным шрифтом, латинское — курсивом. Перевод чистового варианта данного документа на русский язык читатель найдет в правой колонке предыдущей таблицы.

Черновик	Чистовая запись
6. Nov., ist der bisherige Concert-Meister u. Organist, Bach, wegen seiner Halßstarrigen Bezeugung v. zu erzwingenden <i>dimission</i> , auf der Landrichter-Stube <i>arretiret</i> , u. endlich der 2. Xbr ^O darauf, mit angezeigter ungnädigen <i>dimission</i> , des <i>arrests</i> befreiet worden.	<i>eod. d. 6. Nov.</i> , ist der bisherige <i>Concert-Meister</i> v. Hof-Organist, Bach, wegen seiner Halßstarrigen Bezeugung v. zu erzwingenden <i>dimission</i> , auf der LandRichter-Stube <i>arretiret</i> , v. endlich d. 2. Dec. darauf, mit angezeigter Ungnade, Ihme die <i>dimission</i> durch den HofSecr: angedeület, v. zugleich des <i>arrests</i> befreiet worden.

Проницательный читатель наверняка обратил внимание на то, что место, где Бах отсиживал свою «гауптвахту»⁶, называется по-разному. Согласно книге С. Морозова (с. 76), он был «арестован в судебно-полицейском управлении», а сидел в «камере судебного управления». Согласно же переводу в «Документах жизни и деятельности...» (с. 56), он был «посажен под арест в помещении земельного суда». Есть и такой вариант: «посажен под арест в помещении городского суда»⁷; М. С. Друскин пишет, что «Бах провел арест в одной из комнат судебного помещения, которое непосредственно примыкало к дому»⁸. А в некоторых изданиях — просто: герцог «велел

⁶ В книге С. Морозова соответствующая глава называется «Трумпф артиста и решетка гауптвахты».

⁷ Хубов Г. Себастьян Бах, М., 1963, С. 74.

⁸ Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах, М., 1982, С. 56.

загочить его на месяц в тюрьму"⁹, или "Баха четыре недели продержали в веймарской тюрьме"¹⁰.

Так где же на самом деле отсиджал свой арест непокорный Иоганн Себастьян?

Единственным источником в этом вопросе служат два упоминаемых нами документа, автором которых является гофсекретарь Т. Б. Борман (см. илл. 2, 3). Других документов на сегодня, к сожалению, нет, и почерпнуть достоверные сведения пока неоткуда. Итак, Борман указывает одно и то же место — LandRichter-Stube (в черновике слово записано как Landrichter-Stube). Что же это за таинственное помещение, которое столь по-разному трактуют наши отечественные авторы?

На самом деле LandRichter-Stube — это комната земского (иногда говорят "земельного") судьи. Речь, разумеется, идет не о почве. *Земля* — это административная единица в Германии¹¹. С 1708-го по 1717-й год Бах жил на земле *Саксен-Веймарской*, а в декабре 1717 года переехал на землю *Ангальт-Кётенскую*. Каждая земля имела своего правителя. В Веймаре Бах служил герцогу Вильгельму Эрнсту, в Кётене — князю Леопольду. Судья, полномочия которого ограничивались территорией соответствующей земли, и был земским судьей. В комнате такого судьи, как говорят оба документа, и был арестован (*arrestiert*) Иоганн Себастьян.

⁹ Оржеховская Ф. М. Себастьян Бах. М., 1960. С. 68.

¹⁰ Великович Э. И. Великие музыкальные имена. СПб., 1997. С. 27.

¹¹ Немецкое слово "Land" имеет несколько смыслов. Среди прочих оно означает и землю как административную единицу, и одновременно — страну, государство, край, которые также являются административными единицами. Поэтому для немца в названных терминах имеется известная доля синонимичности.

Можете ли вы, уважаемый читатель, представить себе, что здесь так и отбывал свой срок (в течение почти месяца!) Бах? Как он разделял с земским судьей это помещение? Снимал угол? Или, может быть, кто-нибудь поверил, что в этой комнате судья не только принимал посетителей, выполнял свою повседневную работу, но одновременно содержал заключенных? Не случайно, что эта комната так по-разному именуется в многочисленных работах: ее название никак не вяжется с тем, что Бах здесь отсиджал свой срок. Тогда где же он, в конце концов, его отсиджал?

Попытаемся найти ответ в единственном месте, где его можно найти достоверно, — в обоих документах Бормана. Для этого нам придется сделать небольшую корректуру в переводе — заменить "в судебном-полицейском управлении", "в помещении земельного суда" и т. д. на более точное: "в комнате земского судьи". Прочтя весь текст с этой корректурой, мы должны будем убедиться, что ни в одном документе нет ни малейшего намека на какую-нибудь отсидку, хотя в обоих говорится, что он был арестован¹². Читатель вправе удивиться и задать вопрос, как одно вяжется с другим. Если он был арестован, то где же тогда сидел?

Все дело в том, что формула "если арестован, значит — посажен" более характерна для менталитета советского человека и вообще — человека социалистического лагеря. Известный немецкий (ГДР) писатель Ганс Франк так описывает условия пребывания Баха под арестом: "Ему полагались стол, стул и кровать. Но каждый вечер в семь часов охранник уносил светильник. И только в семь утра

¹² Даже если предположить, что Бах был арестован в комнате земского судьи, а затем отправлен куда-то для отсидки, то, судя по стилю ведения Т. Б. Борманом протоколов, это нашло бы в них отражение. Однако подобных сведений в документах нет.

он приносил зажженную свечу вновь. Посещения жены с одним из четырех сыновей — на девочку эта уступка не распространялась — были разрешены только раз в неделю на час¹³. Его соотечественник Клаус Айдам описывает Landrichterstube как "тюрьму для нищих, бродяг и тех, кого называют всяким сбродом"¹⁴. В городской тюрьме, по-хоже, была такая камера, но она называлась несколько иначе: Landstreicherstube. И не исключено, что нынешние веймарцы даже смогут показать вам эту тюрьму — они называют ее "Bastille" (см. илл. 4) — и, возможно, даже саму камеру. Могут даже сообщить, что Бах здесь отсидел свой арест и что здесь он сочинял музыку. Но скажут, что это была камера повышенной комфортности и что это та самая "Landrichterstube".

Мотив об отсижке характерен больше для работ, созданных в советское время. В работах досоветского периода он практически отсутствует — в них, как правило, речь идет лишь об аресте. Значит, был арестован, но не посажен? Так что же случилось на самом деле? Для того чтобы это прояснить, необходимо обратиться к биографическим фактам.

Судя по всему, причиной описываемых драматических событий было резкое ухудшение отношений между Бахом и герцогом Вильгельмом Эрнстом, у которого он служил. Авторы по-разному описывают конфликт и его причину.

¹³ Franck H. Johann Sebastian Bach: die Geschichte seines Lebens. Berlin, 1962. S. 302. Обращаем внимание читателя на следующую подробность. Весь день — с семи утра до семи вечера — камера должна была освещаться свечой. Неужели в ней не было даже окна?

¹⁴ Eidam K. Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach. München, 1999. S. 123. Клаус Айдам известен отечественному любителю музыки как автор сценария мини-сериала о Бахе (ГДР), прошедшего на нашем телевидении в 80-е годы.

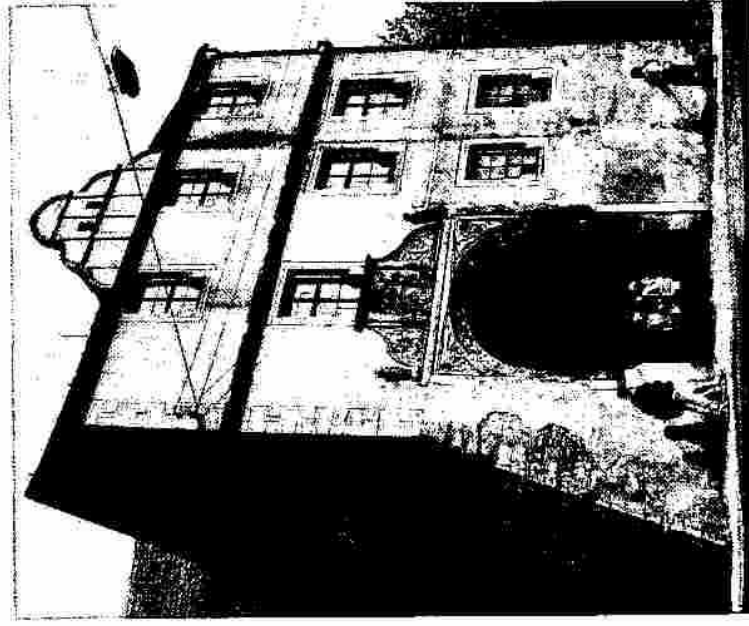


Иллюстрация 4.
"Бастилля" — одна из веймарских тюрем
(современный вид)

Однако большинство традиционно и безоговорочно винят во всем герцога. Некоторые считают даже, что причиной были разногласия на творческой почве. В качестве иллюстрации пропитуруем следующий фрагмент:

"Вильгельм-Эрнст ненавидел Баха, а для ненависти, он полагал, имелись веские причины.

Сочиняя музыку для своей капеллы, веймарский герцог являлся на репетиции. Музыканты были

слишком ничтожны по своему положению в замке, чтобы герцог спрашивал их мнения. Однако при всем своем высокомерии он не был настолько уверен в себе, чтобы окончательно пренебречь их советами.

Сидя в кресле, он спрашивал, поднося к глазам лорнет:

— Не слишком ли это быстро? Не фальшивит ли альта?

Смутным чутьем он угадывал, что музыкантам все равно, как исполнять его пьесы: по их мнению, никакое исполнение не могло их улучшить.

С появлением Баха в замке неуверенность и раздражительность герцога возросли. Если до того кое-кто из музыкантов выражал ему свое восхищение, то теперь никто не решался на это...

Тем не менее, герцог вызвал однажды Баха к себе и, качая ногой, с пренебрежительной усмешкой, которая, во всяком случае, должна была стереть значение его слов, спросил мнение Баха о своей канцоне...

Он слишком долго медлил с ответом. Герцог встал и сухо объявил, что у него нет времени для разговоров. С того дня он возненавидел Баха и только ждал предлога, чтобы прогнать его¹⁵.

Еще один пример.

“Даже ему [И. С. Баху], закаленному в житейских испытаниях, было невыносимо выслушивать глупейшие поучения герцога, возмнившего себя композитором. Бездарные опусы этого титулованного невежды приходилось переламывать заново”¹⁶.

¹⁵ Оржеховская Ф. М. Цит. соч. С. 67—68.

¹⁶ Великович Э. И. Цит. соч. С. 28.

Как видим, схема традиционная. Бездарный герцог (а каким он еще может быть?) пишет бездарную музыку и поэтому ненавидит Баха. Автор приведенного отрывка называет герцога “титулованным невеждой”, однако известно, что Вильгельм Эрнст был одним из весьма образованных и просвещенных людей своего времени. Бах никогда не переламывал его сочинений по той причине, что последний не занимался их созданием. Ни для себя, ни для своей капеллы. И нет никаких сведений о том, что он являлся на ее репетиции и как-то вмешивался в репетиционный процесс. Баху случалось аранжировать некоторые сочинения Иоганна Эрнста-младшего, одного из герцогских племянников, который занимался композицией (о нем будет сказано далее).

Вызывают недоверие и некоторые особенности стиля придворной жизни, описанные в первом фрагменте. Например, обращает на себя внимание необычное использование лорнета. Герцог подносит его к глазам, чтобы поинтересоваться, не слишком ли быстро играют или не фальшивит ли альта. Неужели это надо разглядывать в лорнет? Не говоря уже о том, что герцог пользуется предметом, которого еще не было на свете: лорнет появился лишь полвека спустя, причем во Франции. А в Германии — и того позже.

Далее, чтобы спросить мнение о своей канцоне, Вильгельм Эрнст специально вызывает Баха на аудиенцию, делая из этого большое событие, но при этом небрежно качает ногой. Удивляет и поведение придворных музыкантов в *присутствии герцога*. Они считают возможным играть так, что последнему заметно их безразличие к его музыке. Странная придворная жизнь!

Авторы, пишущие об истории с арестом, втягивают в нее даже Марию Барбару. Оказывается, она собиралась “добиваться аудиенции у самой герцогини, чтобы вы-

просить прощения для мужа. Зауэр¹⁷ не советовал: он знал, что герцогиня была в замке милым украшением, избалованным ребенком, но с ее мнениями герцог не считался...¹⁸

Попытаемся разобраться в истинных причинах конфликта. Что мы знаем из фактов? Известно, что аресту предшествовал обмен с обеих сторон весьма недружелюбными актами, несмотря на то что органист и правитель земли — весьма разные «весовые категории». Это говорит о характере Баха. Вместе с тем немаловажно и то, кто «поджег бикфордов шнур». Похоже, что все-таки Бах. Не будем уточнять, сколь достойным был данный поступок, но это тоже говорит о его характере.

Однако проследим за событиями.

Начало июля 1708 года. Бах переезжает из Мюльхаузена в Веймар. Посмотрим, как ведет себя герцог и как — Бах.

Попытаемся отобразить их действия в таблице, которую поместим ниже. Начнем ее с факта уплаты герцогом денежного вознаграждения Баху за согласие переехать в Веймар.

Дата	Действия герцога	Действия Баха
14. 07 1708 г.	Денежное вознаграждение Баху за переезд в Веймар (10 флоринов)	
1708 г.	Установление оклада гофорганиста в 150 флоринов (большего, чем у прежнего органиста И. Эфлера, получавшего 130 флоринов)	
1711 г.	Повышение оклада до 200 флоринов	
24. 02 1713 г.	Повышение оклада до 232 флоринов, 10 грошей, 6 пфеннигов	
декабрь 1713 г.		Прохождение испытаний на должность органиста и кантора в Галле
13. 01 1714 г.		Утверждение Баха канторатом Галле в этой должности
14. 01 1714 г.		Бах дает письменное согласие: "...действительно, хочу почтительнейше приступить к исполнению обязанностей"
25. 02 1714 г.	Повышение оклада до 250 флоринов	

¹⁷ В цитируемой книге Герман Зауэр — "скрипач придворного оркестра". В капелле Вильгельма Эрнста скрипача с такой фамилией не было (см. списки музыкантов веймарской капеллы: Bach-Dokumente, Bd 2, S. 48, 55).

¹⁸ *Оржеховская Ф. М.* Цит. соч. С. 68—69. Трудно установить, что за "милое украшение" находилось в замке герцога, так как к описываемому времени Вильгельм Эрнст был давно разведен и не имел детей. Мало того, его жена скончалась еще в 1703 году, то есть за тринадцать лет до описываемого момента. Ее совместная жизнь с Вильгельмом Эрнстом была таковой, что герцогиню скорее можно было бы назвать несчастным человеком, чем "избалованным ребенком".

Дата	Действия герцога	Действия Баха
02.03 1714 г.	Жалование Баху чина концертмейстера (с обязательством ежемесячного сочинения новой кантаты)	
март 1714 г.		Отказ Баха от должности в Галле
март 1715 г.	Повышение оклада (предоставление права на дополнительные расходы)	
декабрь 1716 г.	Попытка пригласить Телемана на освободившееся место капельмейстера	
декабрь 1716 г.	Повышение оклада (до 268 флоринов)	
январь 1717 г.	Назначение И. В. Дрезе, бывшего вице-капельмейстера, на должность капельмейстера	
05.08 1717 г.		Подписание соглашения с князем Леопольдом о назначении Баха капельмейстером придворной капеллы в Кётене
07.08 1717 г.		Получение денежного вознаграждения от князя Леопольда за согласие переехать в Кётен

Дата	Действия герцога	Действия Баха
с декабря 1716 г. по декабрь 1717 г.	Добавка к жалованью пшеницей и ячменем на сумму 50 флоринов	
с января 1717 г. по ноябрь 1717 г.		Самовольное прекращение Бахом исполнения в Веймаре обязанностей концертмейстера (ежемесячного написания кантат)
06.11 1717 г.	Арест Баха	

Как видно из таблицы, Бах, находясь на службе у герцога и получая приличное жалование — более высокое, чем его предшественники и куда более высокое, чем обычные городские органисты, причем оно все время повышалось, — затеял соискание места органиста и кантора в городе Галле. И к тому же на менее выгодных, чем в Веймаре, условиях. Это не могло не задеть Вильгельма Эрнста. Однако он продолжает повышать Баху оклад и даже жалует чин концертмейстера (илл. 5).

Но зато к должности придворного капельмейстера, когда место освободилось, герцог Баха не подпустил¹⁹.

¹⁹ 1 декабря 1716 года скончался капельмейстер Иоганн Самуэль Дрезе (1644—1716), руководивший капеллой с 1683 года. Сын его, Иоганн Вильгельм Дрезе (1677—1745), был помощником в чине вице-капельмейстера. В последние годы он практически выполнял функции ее руководителя. Музыкальный род Дрезе в Тюрингии был известен. Его самый знаменитый представитель, композитор Адам Дрезе (1620—1701), еще ранее, с 1652 по 1667 год, также был капельмейстером этой капеллы.

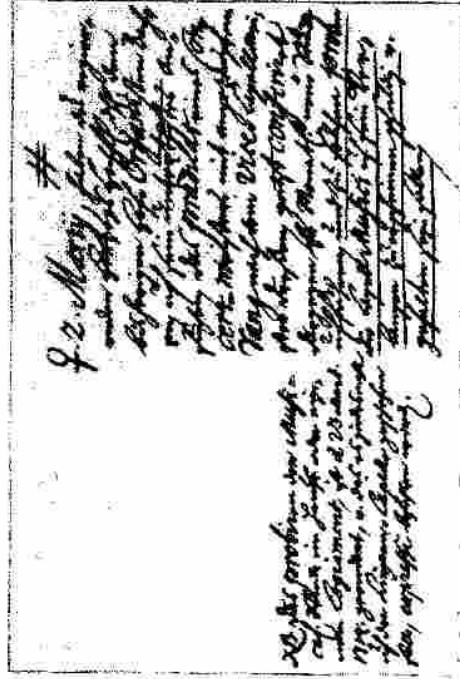


Иллюстрация 5.

Запись о назначении И. С. Баха на должность концертмейстера
с обязательством ежемесячного
сочинения кантаты²⁰

²⁰ Текст документа: "2. März. haben des regierenden Herzogs Hochfl. Dhl. dem bisherigen Hof-Organisten Bachen, uf sein unterthuestes Ansuchen, das *proedicat* eines *Concert-Meisters* mit angezeigtem *Rang* nach dem *Vice-Capellmeister* Dreßen, gndst *conferiret*, dargegn Er Monatlich neie Stücke ufführen, und zu solchen *proben* die *Capell Musici* uf sein Verlangen zu erscheinen schuldig v. gehalten seyn sollen" ("2 марта его монаршая светлость правящий герцог всемилостивейше пожаловали придворному органисту Баху, по его всеподданнейшему ходатайству, звание концертмейстера в ранге, значащемся вслед за вице-капельмейстером Дрезе, за что ему надлежит ежемесячно исполнять новые вещи (кантаты. — А. М., Т. III.), на репетиции коих музыкантам капеллы вменено в обязанность являться по его требованию" (Документы жизни и деятельности... С. 40. Документ составлен гофсекретарем Т. Б. Борманом).

Вместо этого он вел переговоры с Телеманом, намереваясь отдать ему этот пост. Когда же Телеман отказался²¹, он назначил на это место бывшего вице-капельмейстера И. В. Дрезе. Но не Баха, для которого это место было весьма желанным и престижным. С назначением же Дрезе данная должность в Веймаре для Себастьяна оказывалась закрытой практически навсегда.

Ситуация ухудшалась прямо на глазах.

Думается, что многое в ней станет более понятным, если мы коснемся взаимоотношений двух людей, непосредственно связанных с этой историей. Мы имеем в виду двух герцогов.

Кто они? Если употреблять их полные имена, то один из них — Вильгельм Эрнст, герцог Саксен-Веймарский (1662—1728), другой — Эрнст Август, герцог Саксен-Веймарский (1688—1748).

С первым из них читатель уже хорошо знаком. К нему, как мы помним, Бах в июле 1708 года поступил на службу. Себастьяну тогда было двадцать три года, герцогу — сорок шесть. Вильгельм Эрнст был в то время единоличным правителем земли Саксен-Веймарской. У него не было наследников, и в 1709 году его племянник Эрнст Август, которому тогда был двадцать один год, становится наряду с ним соправителем герцогства. Формально он был в том же ранге, что и его дядя, однако реальной власти не имел²² и не оказывал практически никакого влияния ни на

²¹ Георг Филипп Телеман был другом семьи Баха. 10 марта 1714 года, через неделю после того, как герцог пожаловал Иоганну Себастьяну чин концертмейстера, Телеман стал крестным отцом второго сына Баха, Филиппа Эмануэля, о чем свидетельствует запись в церковной книге (см.: *Bach-Dokumente*. Bd 2. S. 54; Документы жизни и деятельности... С. 22).

²² Полноправным властителем он стал лишь после смерти Вильгельма Эрнста.

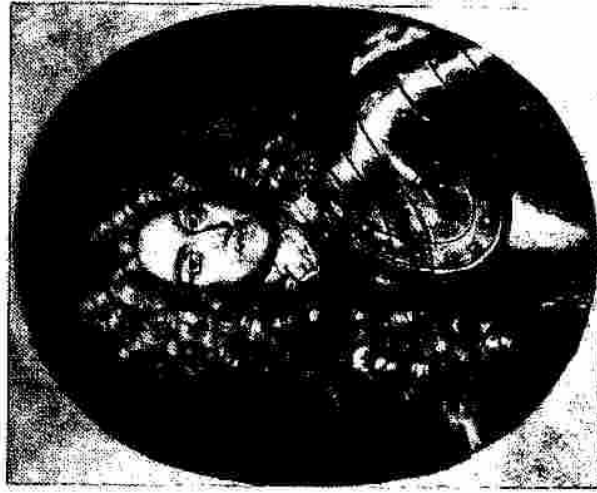


Иллюстрация 6.
Вильгельм Эрнст, герцог Саксен-Веймарский

политическую, ни на экономическую ситуацию в государстве.

Вильгельм Эрнст отнюдь не питал к нему симпатии, видя в нем более молодого соперника по власти. Однако, на свою беду, Иоганн Себастьян был с ним в весьма приятельных отношениях, как и с его сводным братом, принцем Иоганном Эрнстом-младшим (1696—1715)²³. Последний был талантливым музыкантом, композитором, сочинения которого Бах переписывал для себя²⁴. Для него,

²³ У Иоганна Эрнста-старшего (1664—1707), герцога Саксен-Веймарского, Бах служил придворным музыкантом в 1703 году.

²⁴ Принц скончался в возрасте девятнадцати лет. На его смерть Бах написал кантату "Was ist, das wir Leben nennen" ("Чем



Иллюстрация 7.
Эрнст Август, герцог Саксен-Веймарский

своего одаренного ученика, Иоганн Готфрид Вальтер, родственник Баха, написал известный трактат "Введение в музыкальную композицию"²⁵ с трогательным по-

является то, что мы называем жизнью"). Именно он после поездки в Амстердам (1713) познакомил Баха с богатым собранием итальянской музыки, в том числе с произведениями Вивальди. После этого Бах сделал ряд органичных транскрипций вивальдиевских концертов. Именно с тех пор в его творчестве стало ощутимо влияние итальянской музыки, и стиля Вивальди в частности.

²⁵ [Walther J. G.] *Praecepta der Musicalischen Composition...* (1708). Впервые этот трактат был издан в Лейпциге в 1955 году. См.: [Walther J. G.] *Praecepta der Musicalischen Composition* / Hrsg. von P. Benary. Leipzig, 1955.

священием. Так что дружественные отношения Баха с Эрнстом Августом и Иоганном Эрнстом вполне объяснимы как чисто музыкальными интересами, так и близостью в возрасте. Однако наивно предполагать, что тесное и дружеское общение Себастьяна с ненавистными герцогу племянниками приводило веймарского властителя в восторг. И вряд ли он стал бы поощрять в этом Баха. Следует ли тогда удивляться действиям Вильгельма Эрнста и осуждать его за то, что он повысил Баха в должности "всего лишь" до концертмейстера, а не на максимум возможного — то есть до капелмейстера? Но Бах, которого так обошли, видимо, обиделся самым глубоким образом. И случай для "симметричного" ответа не замедлил представиться.

В начале 1716 года Эрнст Август готовился к свадьбе. Его избранницей стала принцесса Элеонора Вильгельмина Ангальт-Кётенская (1696—1726). 24 января 1716 года их свадьба состоялась. На ней присутствовал и брат Вильгельмины, князь Леопольд Ангальт-Кётенский (1694—1728).

Звучала разнообразная музыка — вероятно, в том числе и музыка Баха, которая должна была понравиться Леопольду.

Не исключено, что, желая насолить дяде, Эрнст Август ознакомил князя с ситуацией вокруг Себастьяна. А 31 июля 1717 года в капелле Леопольда освободилось место капелмейстера²⁶ — должность, в которой герцог только что Баху отказал. Не прошло и недели, как "ответный ход" Себастьяна был сделан. Он отреагировал на обиду заключением (через голову Вильгельма Эрнста) соглашения

²⁶ До того им был Райнхард Штрикер (Reinhard Stricker, 1675—1720), служивший прежде при берлинском дворе (Кётен имел самые тесные политические связи с Берлином). В 1714 году он прибыл на службу в Кётен и 31 июля 1717 года, когда его полномочия закончились, вернулся в Берлин.



Иллюстрация 8.
Леопольд, князь Ангальт-Кётенский

с князем Леопольдом Ангальт-Кётенским о назначении на желаемую должность — но на сей раз уже в Кётене, на службе у князя. И он совершил это, оставаясь подданным герцога Вильгельма Эрнста!

Это был со стороны Баха некорректный поступок. И не случайно в документе, который мы рассматривали выше, фигурирует мотив о неподобающем поведении композитора: в то время так не было принято в приличном обществе. Однако, как мы уже показывали выше, отечественные авторы с большим энтузиазмом клеймят Вильгельма Эрнста, оправдывая поведение Баха: дескать, гению все дозволено. При этом они обычно употребляют

в адрес герцога слова, которых тот никак не заслуживает, например «владельческий» князек веймарский»²⁷. Читатель, вероятно, помнит приведенное выше выражение «титолованный невежда»²⁸, а также пассаж о «мстительной выходке герцога», от которой пострадал «арестованный по повелению кичливого повелителя» Бах²⁹.

Приведем еще один пример. Автор цитируемого ниже фрагмента представляет себе размышления «старой княгини» (так она названа в книге). По-видимому, имеется в виду герцогиня Гизела Агнес (1669—1740), мать князя Леопольда Ангальт-Кётенского. К нему, только что после ареста, Бах прибыл на службу из Веймара. «Старая княгиня», не забывая пользоваться лорнетом, размышляет в таком ключе: «...он настаивал на отставке! Какой-то музыкант, помощник капелмейстера, осмелился диктовать свою волю одному из могущественнейших немецких государей — веймарскому герцогу Эрнсту-Августу». И далее: «Тяжело вздохнув, она поднимается с кресла и величественно выплывает из комнаты. Ее тощая, обтянутая жестким шелком спина выражает крайнее неодобрение»³⁰.

Здесь требуется небольшое пояснение. «Старой княгиней» в описываемом 1717 году было сорок восемь лет. Однако, как следует из ее размышлений, у нее уже в этом возрасте обнаруживается склероз. Дело в том, что конфликт у Баха был совсем с другим герцогом — Вильгельмом Эрнстом. А с Эрнстом Августом, как читатель помнит, Бах, напротив, находился в большой дружбе. В описываемое время Эрнст Август отнюдь не был «одним из могущественнейших немецких государей», потому что у него

²⁷ Хубов Г. Цит. соч. С. 74.

²⁸ Великович Э. И. Цит. соч. С. 28.

²⁹ Морозов С. Цит. соч. С. 76.

³⁰ Великович Э. И. Цит. соч. С. 27.



Иллюстрация 9.

Гизела Агнес, вдовствующая княгиня Ангальт-Кётенская, герцогиня Саксен-Эртернская и Вестфальская

не было вообще никакой реальной власти. «Старая княгиня» напрочь забыла также, что до должности «помощника капелмейстера» (то есть вице-капельмейстера) Бах в Веймаре так и не дослужился (см. документ, изображенный на илл. 5, и сноску 20). Кроме того, княгиня, судя по многочисленным живописным изображениям, была обладалницей не столько «тощей спины», сколько двойного подбородка (илл. 9)³¹.

³¹ К слову, в цитируемой книге князь Леопольд Ангальт-Кётенский почему-то фигурирует как «принц Леопольд Ангальт»(?!). Оставим в покое его странное имя, но к тому моменту он уже два года, как из принцев перешел в князья.

Однако вернемся к поведению Баха. Он не имел права заключать договор с Леопольдом, не получив прежде отставку у герцога. Его коллеги в аналогичных ситуациях вели себя иначе. Вот для сравнения один случай. Когда после смерти Иоганна Кунау (5 июня 1722 года) в Лейпциге освободилась должность кантора церкви св. Фомы, был объявлен конкурс на это место. К участию в нем были приглашены пять претендентов: друг баховской семьи композитор Георг Филипп Телеман, дармштадтский капелмейстер Иоганн Кристоф Граупнер, органист из Мерсбурга Георг Фридрих Кауфман, органист из Готы Георг Бальтазар Шотт и Иоганн Себастьян Бах. Как сказано в документах, Телеман "обещал, но обещаний своих, однако, не сдержал"³². На самом же деле ему *не удалось получить отставку* на работе в Гамбурге: городской совет отказался освободить его. Граупнер также не смог принять участия в конкурсе, так как и ему *не удалось получить отставку*³³. В протоколе заседания лейпцигского магистрата от 9 апреля 1723 года указывается: "Тот, кого прочли было в канторы, а именно Граупнер, не может получить [на своей нынешней службе] отставку; ландграф Гессенский никоим образом не хочет его отпустить..."³⁴ И тогда была рассмотрена кандидатура И. С. Баха. Не поступил Телеман и Граупнер согласно существовавшим правилам, неизвестно, как бы сложилась дальнейшая судьба Себа-

³² Документы жизни и деятельности... С. 46.

³³ К отказу в отставке следовало относиться как к приказу вышестоящего начальства, который следовало выполнять без возражений, как и поступили Телеман и Граупнер. Бах же этого распоряжения не выполнил, а продолжал настаивать на своем. Это и было расценено как неподчинение приказу правителя Веймарской земли.

³⁴ Документы жизни и деятельности... С. 44.

стьяна (впрочем, и их собственная). Кстати, отказ в отставке отцу И. С. Баха, Амброзиусу, повлиял на судьбу и самого Себастьяна, который по этой причине родился не в Эрфурте, а в Эйзенахе³⁵.

Завершим теперь анализ таблицы.

7 августа 1717 года следует очередной пассаж — получение Себастьяном вознаграждения от князя Леополя за согласие переехать к нему на службу в Кётен. А в это время композитор продолжает получать у герцога не только жалование, но и добавку к нему в виде пшеницы и ячменя³⁶. Зато, в отместку, перестает выполнять свои прямые обязанности концертмейстера — ежемесячное написание новой кантаты. В 1717 году им не было сочинено *ни одной*. Понятно, в этой ситуации Баху уже было, что называется, наплевать на герцога, поскольку он одной ногой уже был в Кётене. Нельзя было исключить и его самовольного отъезда из Веймара.

И, по-видимому, герцог решил напомнить Баху, что тот является его подданным. Он запретил Себастьяну покидать землю Саксен-Веймарскую, пока тот, как положено, не получит отставку. Что и отражено в документе термином *arêteret*, то есть арест, или задержание. На самом деле это означало запрещение самовольно уезжать за пределы герцогства под страхом применения более

³⁵ Подробно об этом мы писали в очерке "Дом, в котором родился Бах".

³⁶ В предыдущий свой переезд — из Мюльхаузена в Веймар — Бах вел себя совершенно иначе. Покажем это: 25.06.1707 года он обращается в магистрат Мюльхаузена с просьбой об отставке; на следующий день, 26.06 магистрат удовлетворяет его просьбу; и лишь более двух недель спустя, уже находясь на службе у герцога Вильгельма Эрнста, он получает вознаграждение за согласие переехать в Веймар.

жестких санкций³⁷. Сие и было объявлено Баху в комнате с таинственным названием "Land Richter-Stube", вероятно, через упомянутого земского судью, а по окончании ареста сообщено о "немиловостивой отставке" через гоф-секретаря Бормана. После этого Бах имел право спокойно ехать в Кётен и приступить к желанной должности придворного капельмейстера.

Вот и весь арест. И, как видите, — без всякой отсидки и решетки гауптвахты.

* * *

А как красиво всё начиналось...
Помните?

"...Сырые, мрачные казематы веймарского полицейского управления..."



³⁷ Именно так произошло с вальдгорнистом Адамом Андреасом Райхардтом уже в годы правления Эриста Августа. За такое же требование отставки упрямый вальдгорнист, кроме ареста, получил сто палочных ударов. А когда он самовольно покинул пределы герцогства, то был объявлен вне закона, пойман и повешен (см.: *Mentz G. Weimarische Staats- und Regentengeschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsamtritt Carl Augustus. Jena, 1936. S. 22*; см. также: *Glückner A. Gründe für Johann Sebastian Bachs Weggang von Weimar // Bericht Bach-Konferenz 1985. Leipzig, 1988. S. 141*).



Когда Мальбрук в поход пошел?

...Если бы повествование о постепенных, но плодотворных... усилиях гения могло бы сделать книгу столь же занимательной, как описание ратных подвигов, то о жизни философа, ученого или художника читали бы с таким же запоем, как о Цезаре или Александре. Но хотя потомству ревностно сообщают день и час, когда были разграблены города и потерпели поражение армии, еще редко интересуются тем, когда точно были сделаны полезнейшие для человечества открытия и задуманы величайшие творения гения. Биографа, который вздумал бы, подробно описывая жизнь музыканта, указать год, день, час и место создания определенной сонаты, сочли бы достойным презрения, несмотря на то, что эта великодушная соната будет пленять любителей музыки, пока существует современная система гармонии...

Чарльз Бёрни (1772)

1

А знаете ли вы, дорогой читатель, что один из родственников И. С. Баха сражался в войне против России? И даже принимал участие в знаменитой Полтавской битве?! А после разгрома шведов вместе с Карлом XII, Мазепой и остатками их армии бежал на территорию Османской империи. Удивительно, не правда ли? Бах, его семья — и вдруг Полтавская битва, Мазепа, Карл XII, побег в Турцию... Но это действительно так. Не кто иной, как

родной брат Иоганна Себастьяна, Иоганн Якоб Бах (тогда самый, с которым, как вы помните, Себастьян переехал в Ордруф к Иоганну Кристофу), участвовал затем в русско-шведской войне 1700—1721 годов. “И вот что выпало на его долю, — записано в одном из важнейших документов семьи Бахов, — после злополучной Полтавской битвы он со своим милостивым королем Карлом XII достиг турецких Бендер, где продержался лет 8 или 9 при своем короле, а затем, за год до кончины короля, снискал милость... спокойно отправиться в Стокгольм в качестве королевского камерного и придворного музыканта, где и умер в 1722 году, не оставив наследников”¹.

А в тот год, когда Иоганн Якоб завербовался гобоистом в армию Карла XII и покинул родную Тюрингию, было написано сочинение, ставшее впоследствии одним из самых знаменитых произведений его младшего брата, великого композитора Иоганна Себастьяна Баха. “*Capriccio. Sopra il Lontananza de il Fratello dilettissimo*” — гласит его итальянское название, что означает “Каприччио на отъезд возлюбленного брата”.

Ни один из биографов И. С. Баха не обходил это сочинение своим вниманием. И до недавнего времени упоминание о каприччио и связанном с ним событии сопровождалось — чаще всего даже без всяких оговорок — датой “1704”.

Не будем перечислять многочисленных книг о Бахе, относящих названное событие именно к 1704 году. В общем-то, эта дата никогда даже и не оспаривалась. Да и что говорить! Ведь всегда приводившийся год — 1704-й — как год прощания с братом зафиксирован самим Иоганном Себастьяном в документе, носящем название “*Ursprung*

¹ Цит. по: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. М., 1980. С. 20.

der musicalisch-Bachischen Familie” (“Происхождение музыкального рода Бахов”). В этих записях под номером 23 сказано следующее: “Иог. Якоб Бах, второй сын Иог. Амброзиуса Баха... Рожден был в Эйзенахе в 1682 году. Обучался штаттпфейферскому искусству у преемника своего покойного отца, господина Генриха Халле; через несколько лет, в 1704 году, поступил гобоистом на военную службу к шведскому королю...”² И затем следует краткое описание того, что случилось с ним в дальнейшем.

Казалось бы, с датой отъезда — предельная ясность.

И вдруг... Целый шквал исследований вокруг этой, на первый взгляд, незначительной даты! На сегодняшний день уже можно составить внушительный перечень научных трудов, посвященных одной и той же теме: когда же все-таки пошел в поход Иоганн Якоб и когда написано было каприччио на его отъезд.

Одни ученые утверждают, что это никак не мог быть 1704 год и что эта дата указана в “Происхождении музыкального рода Бахов” ошибочно³. Неизвестно вообще, принадлежит ли этот документ самому Иоганну Себастьяну. В его автографе он не сохранился, а дошел до нас лишь в копии, написанной Карлом Филиппом Эмануэлем⁴. Но даже если записи эти были сделаны И. С. Бахом, то они относятся уже к 1735 году. По прошествии более тридцати

² Цит. по: Документы жизни и деятельности... С. 20.

³ См.: *Proitz A. Zu Johann Sebastian Bachs "Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo"* // *Die Musikforschung* X, 1957. S. 405—408; *The New Grove Bach Family*. London, 1983. P. 53, 54.

⁴ Эта рукопись когда-то была послана К. Ф. Э. Бахом Фюркелю с припиской: “Возьмите отсюда, что Вам будет угодно” (*Bach-Dokumente*, Kassel, 1963, Bd I. S. 263). Не исключено, что документ мог быть составлен самим Карлом Филиппом Эмануэлем.

лет Бах мог запоминать, в какой год он прощался с братом. Ведь в упомянутом документе есть и подтверждение тому, что это могло быть именно так. В самом деле, там же, под номером 24, где говорится об Иоганне Себастьяне, сообщается, будто он стал "органистом в Новой церкви в Арнштадте с 1704 года"⁵. Что-то, но это событие зарегистрировано во множестве других дошедших до нас документов. И нет никаких сомнений: на пост органиста Новой церкви в Арнштадте Бах был утвержден 9 августа 1703 года, а непосредственно приступил к своим обязанностям спустя несколько дней, 14 августа того же 1703 года⁶. Но в 1735 году, описывая события своей жизни, он мог невольно спутать даты. Возможно, он помнил, что прощался с братом в тот же год, когда переезжал в Арнштадт. Посему и датой отъезда брата, а следовательно, создания знаменитого каприччио мог быть тот же 1703 год⁷.

Однако история с пересмотром даты на этом отнюдь не закончилась. Другие ученые, основываясь на военных событиях того времени, утверждают иное: что датой отъезда брата не был ни 1703, ни 1704 год. И что Иоганн Якоб мог завербоваться в армию Карла XII только в 1706 году, когда войска шведского короля подошли ближе всего к Тюрингии⁸. Правда, зимой 1705 года, уточняют третьи исследователи, шведская армия находилась в Польше, и Иоганн Якоб мог вступить в нее именно в тот период⁹.

Но и на этом история не завершилась. Начали раздвигаться голоса: дескать, не оставить ли 1704 год как дату

⁵ Документы жизни и деятельности... С. 20.

⁶ См.: *Bach-Dokumente*. Bd 2. S. 11—14.

⁷ См.: *The New Grove Bach Family*. P. 54.

⁸ См.: *Protz A. Op. cit.* S. 405—408.

⁹ См.: *Eichberg H. Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe*. Ser. V. Bd 10. S. 25—26.

отъезда Иоганна Якоба, ведь документ-то для нас гораздо важнее всех других доводов?! И если в "Происхождении музыкального рода Бахов" сказано, что именно в этом году поступил Иоганн Якоб на военную службу к Карлу XII, то, как бы там ни было, эти сведения остаются для нас самыми достоверными¹⁰.

Почему же столько шума вокруг этой даты? В конце-то концов, какая особая разница для нас сейчас в том, был ли годом создания каприччио 1703-й, либо 1704-й, либо 1706-й? Ведь это ничего существенного в наших представлениях о творчестве Баха не меняет!

Однако, если бы подобная история произошла только с Каприччио на отъезд возлюбленного брата, ей можно было бы и не придавать никакого особенного значения. Забавный курьез в работах современных исследователей — и только. Но попробуем все-таки разобраться, не произошло ли чего-нибудь подобного с датами других баховских сочинений. И прежде всего попытаемся понять, в чем же дело, почему датировка произведений И. С. Баха представляет сегодня такую серьезную проблему.

2

Обратимся к одному из множества баховских сочинений и попробуем установить, с какой датой могло быть связано его создание.

Перед нами титульный лист кантаты И. С. Баха "Gott ist mein König" BWV 71 (илл. 1).

Далее — титульный лист прижизненного издания поэтического текста той же кантаты (илл. 2).

¹⁰ См.: *Stauffer G. The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach // Studies in Musicology*. Ser. 3. No. 27. Ann Arbor, 1980. P. 95, 191.

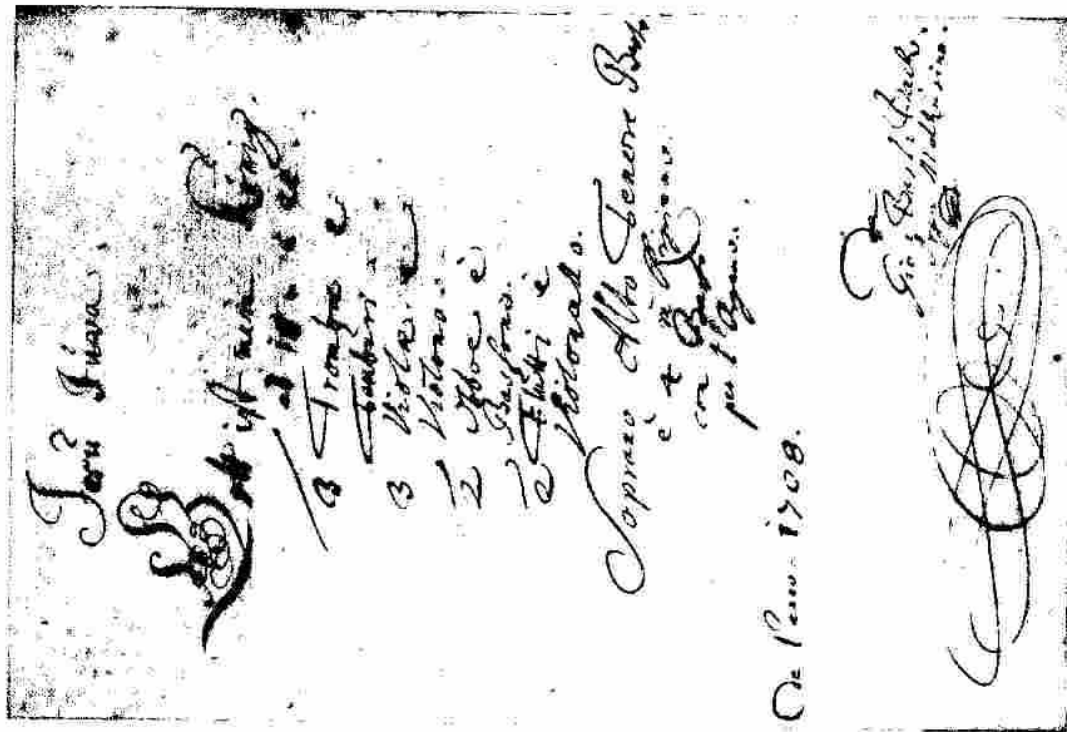


Иллюстрация 1.

Титульный лист автографа кантаты BWV 71

Wiederkehrende Kirchen Motetto.
 Ich solenne Verehrte / in der Haupt-Kirche S. M. V.
 der gekannte Aufs. Weibel /
 am 4. Februar 1708 M. D. C. C. VIII. Jahresschick /
 und die Regierung
 der Kaiserl. Freym. Reichs-Stadt
 der Kaiserlichen Ehrsatz des Kaiserlichen
 des Hochadeln / Weissen / Hochadeln
 und Hochweisen Herrn /
Herrn Wolff
Bräuer /
 des Adeln / Weissen / und Hochweisen Herrn
Herrn Georg Adam
Steinbachs /
 beiderseits Hochverordneten
 Herrn Bürgermeistern /
 derer Abigen Hoch- und Wohl- ansehnlichen
 Mitglieder /
 freudig überreicht wurde /
 hochachtbare /
 Johann Sebastian Bach /
 Organ. Dir. Blasin.
 Weissen /
 bracht Tobias Dorn Erding / d. Dorn. Regis Buch.

Иллюстрация 2.

Титульный лист издания текста кантаты BWV 71

Мы видим автограф, датированный самим И. С. Бахом: "de l'anno 1708" (в году 1708-м). Видим отпечатанный текст с еще более точной датой: "am 4. Februarii dieses M.D.C.C.VIII. Jahres geschach..." (4 февраля 1708 года со-здано...). Да и само событие, в ознаменование которого была написана кантата — очередные перевыборы магистрата города Мюльхаузена, — состоялась 4 февраля 1708 го-да. И это зарегистрированный во множестве документов факт.

В чем же проблема? Автограф, оригинальное издание, многочисленные документы — всё свидетельствует о том, к какой дате была написана Бахом кантата "Gott ist mein König".

Однако далеко не так всё просто. Произведение, титульный лист которого мы только что видели, — редчайший пример в наследии Баха: это единственная отмечанная при жизни композитора кантата. Мало того, в ее рукописи стоит дата создания — а это встречается в автографах И. С. Баха чрезвычайно редко.

Подумать только, если бы подобным образом датировались все остальные его сочинения, от скольких ошибок и заблуждений мы были бы избавлены! Однако, увы, в подавляющем большинстве случаев композиторы той эпохи не указывали дату создания сочинения в собственной рукописи. Да и зачем? "I. J." ("Jesu Juva" — Иисусе, помоги) в начале партитуры и "SDG" ("Soli Deo Gloria" — одному Всевышнему слава) в заключении сочинения — вот что было необходимо. Вот без чего невозможно было ни начать духовное (а нередко и светское) произведение, ни завершить его. Ну а дата создания в обычном ряду других подобных же событий не представляла, видимо, тогда никакой особой ценности.

Подробных биографий, которые писались бы при жизни композиторов, во времена И. С. Баха не существо-

вало". Семейные записи подобного рода тоже не велись. Вероятно, не кто иной, как вторая жена Баха Анна Магдалена, могла бы стать самым лучшим составителем хронографа жизни и творчества великого композитора, — однако, увы, столь ценной информации мы совершенно лишены.

Конечно, помимо кантаты "Gott ist mein König", есть и другие датированные Бахом манускрипты.

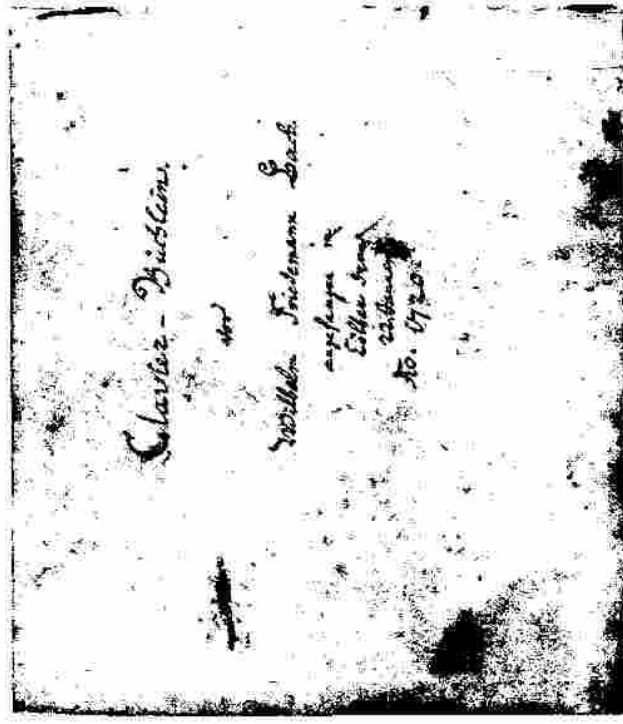


Иллюстрация 3.

Титульный лист Клавирной книжки Вильгельма Фридемана

" Напомним читателю, что знаменитый композитор и теоретик того времени Иоганн Маттезон дважды обращался к Баху с просьбой сообщить о себе биографические сведения, и Бах дважды на эти просьбы не ответил.

На только что приведенном титульном листе рукой

И. С. Баха записано:

"Clavier-Büchlein / vor / Wilhelm Friedemann Bach. /
angefangen in / Cöthen den / 22. Januarij / Ao. 1720"
(Клавирная книжка Вильгельма Фридемана Баха. Начата
в Кётене 22 января 1720 года).

Помечены датами те сочинения, которые создавались
"к случаю" или посвящались высокопоставленным осо-
бам (илл. 4 и 5).

Титульный лист автографа первого тома "Хорошо тем-
перированного клавира" датирован: "Anno 1722" (илл. 6).

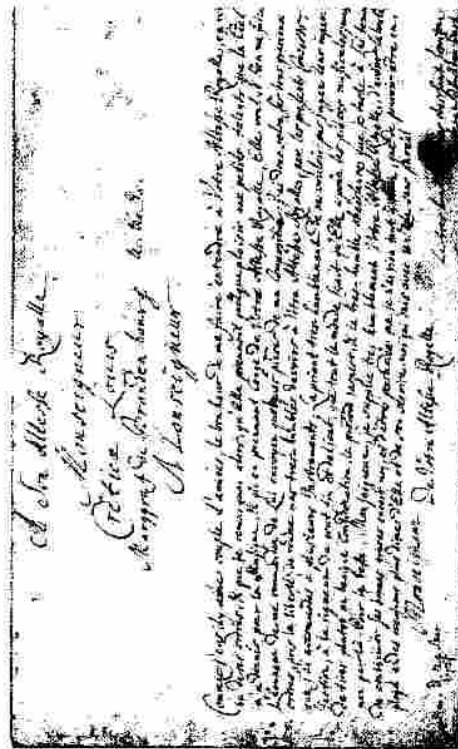


Иллюстрация 4.

Посвящение маркграфу Бранденбургскому шести концертов
(впоследствии названных Бранденбургскими).

В левом нижнем углу рукой И. С. Баха указано:

"Coethen. den 24 May / 1721"

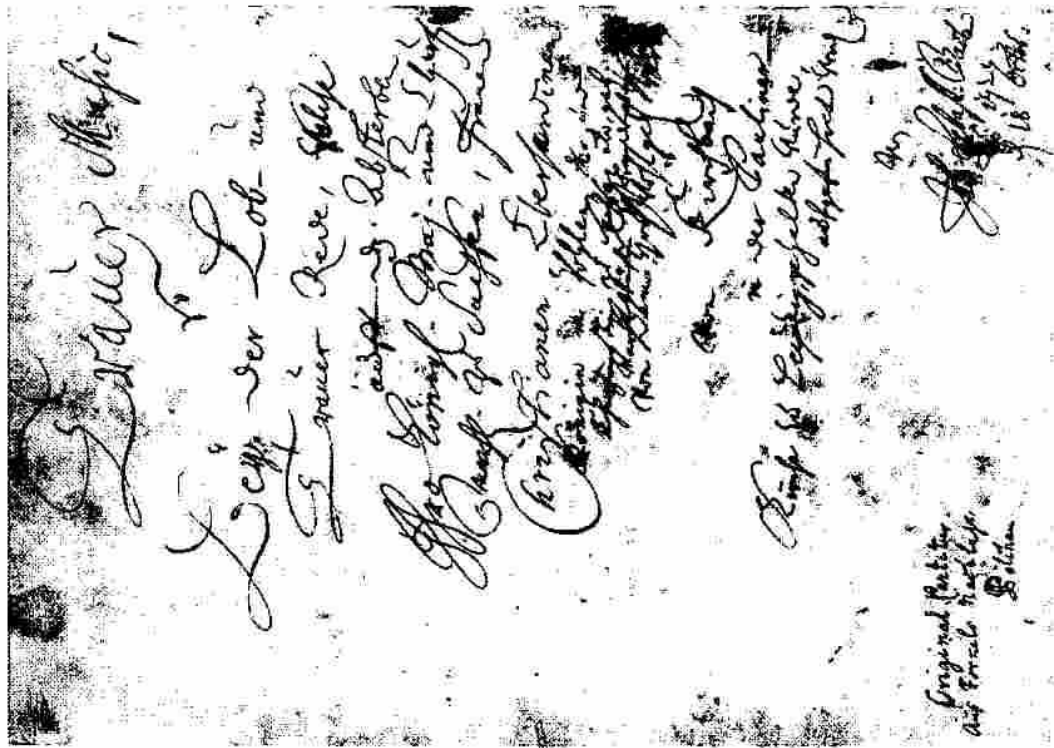


Иллюстрация 5.

Титульный лист автографа Траурной оды, написанной
на смерть Кристианы Эберхардины, курфюрстины Саксонской

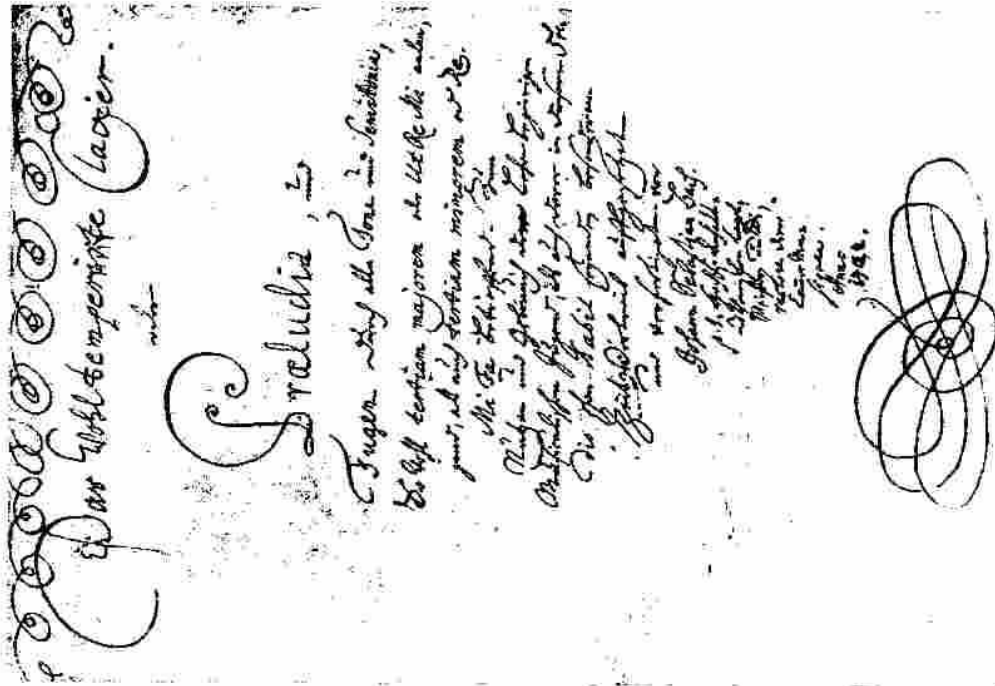
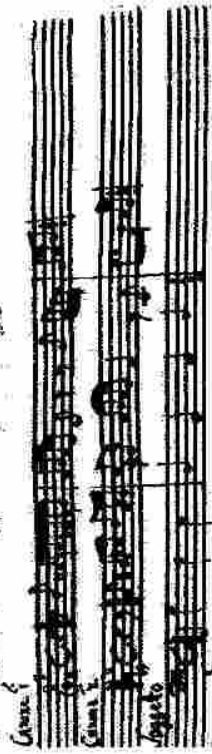


Иллюстрация 6.
Титульный лист автографа первого тома
"Хорошо темперированного клавира"

Как правило, именуют дату каноны с посвящением:

Canone doppio sopra il Soggetto.



Violoncello.

Canone Coronabile Emigemo.

Lipina. 1. 15. October 1747.

Domus Parnassorum
Bona petitis canas,
dona se volubet
J. S. Bach

Иллюстрация 7.

Канон BWV 1077, посвященный И. Г. Фульде
(датирован 15 октября 1747 года)

Но это всего лишь незначительная часть дошедших до нас баховских автографов. Если же учесть, что огромное число его сочинений сохранилось лишь в более или менее поздних копиях различных переписчиков, то количество датированных рукописей композитора (по отношению к общему числу дошедших до нас манускриптов) оказывается совсем небольшим.

И потому не удивительно, что с датами баховских произведений происходят такие приключения, которые могли бы стать сюжетами настоящих детективных романов.

Обратимся к некоторым из множества подобных примеров.

Помните, в предыдущем очерке мы рассказали о предсмертном аресте И. С. Баха по приказу герцога Веймарского?

Вопреки всем нашим ожиданиям оказалось, что никаких мрачных казематов, никакого заточения в тюрьму, суда по всему, не было. Но, возразит дотошный читатель, запись-то в документах городского архива Веймара о четырехнедельном аресте композитора по приказу герцога все-таки есть. И как бы там ни было, такое событие (с отсидкой или без нее) в жизни композитора все-таки было.

Действительно, факт остается фактом. 6 ноября 1717 года "концертмейстер и гоф-органист Бах" был "арестован", и лишь 2 декабря ему "дана была отставка с одновременным освобождением из-под ареста". Мало того, судя по многочисленным биографиям композитора, именно данному событию мы обязаны тем, что в эти четыре недели была создана Бахом Органная книжка — свод органных хоральных прелюдий, и ныне составляющих репертуар концертирующих органистов во всем мире.

Напомним: "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"¹². И далее: "Сюда вошли прелюдии, сочиненные раньше, и импровизации, хранившиеся памятью и, быть может, возникшие экспромтом на гауптвахте. Перо едва успевало за мыслью, работа согревала сердце"¹³.

Скорее всего, рукопись сочинения, созданного в столь напряженной ситуации, должна сохранить в себе следы

¹² Морозов С. Бах. М., 1984. С. 76.

¹³ Там же. С. 76.

этого драматизма, какие-то такие особенности записи, которые невольно выдают внутреннее состояние человека.

К счастью, автограф Органной книжки сохранился. И если все сочинения, входящие в нее, были записаны в столь короткой и напряженный период, то мы должны будем по рукописи все это увидеть и почувствовать.

Раскроем автограф Orgel-Büchlein. Вот его титульный лист:

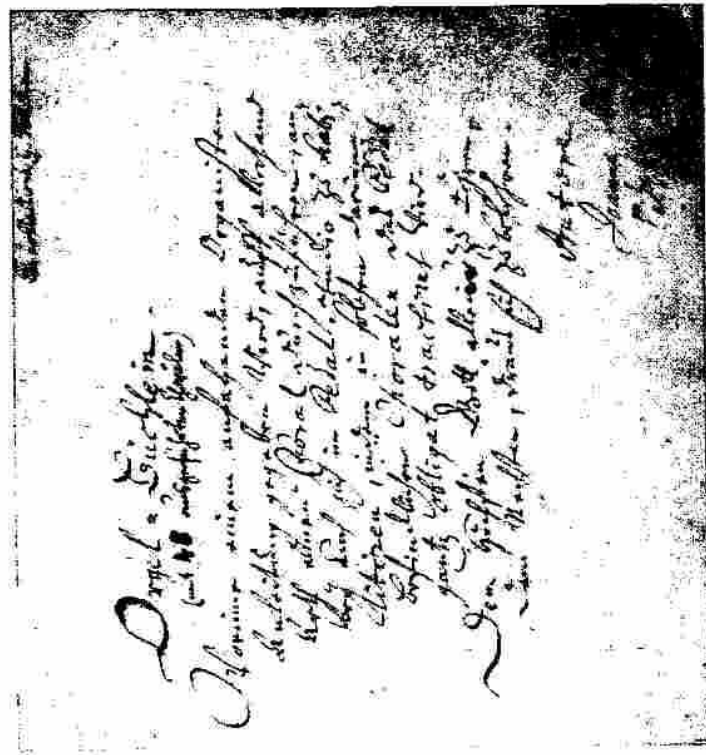


Иллюстрация 8.

Титульный лист автографа Органной книжки

На только что приведенном титульном листе написано следующее:

“Органная книжечка,

в коей начинающему органисту

дается руководство[, как] всяческими

способами проводить хорал, а

притом и преуспеть в освоении педали,

ибо в оных помещенных здесь хоралах

педаль трактуется всецело облигатно.

Всевышнему во прославление,

а ближнему во наставление.

Автор

Иоанн Себаст. Бах

ныне капелмейстер

властителя Ангальт-

Кётенского”¹⁴.

¹⁴ Документы жизни и деятельности... С. 140.

В оригинале: “Orgel-Büchlein

Worinne einem anfangenden Organisten

Anleitung gegeben wird, auff allerhand

Arth einen Choral durchzuführen, an-

bey auch sich im Pedal studio zu habi-

litiren, indẽm in solchen darinne

befindlichen Chorale das Pedal

gantz obligat tractiret wird.

Dem Höchstẽn Gott allein zu Ehren,

Dem Nächsten, draus sich zu befehlen.

Autore

Joanne Sebast. Bach

p. t. Capellae Magistri

S. P. R. Anhaltini-

Cötheniensis”.

После заглавия книжки в скобках добавлено: “mit 48 ausgeführten Chorälen” (запись более позднего времени, принадлежит К. Ф. Э. Баху, см. илл. 8).

Как видим, перед нами — руководство, как “всячески-ми способами проводить хорал” и к тому же “преуспеть в освоении педали”. Поясняется, что “педаль трактуется всецело облигатно”. Никакого намека на драматичность нет и в следующем: “Всевышнему во прославление, а ближнему во наставление”. Но еще интереснее то, что далее — подпись на титульном листе. Не правда ли, озадачивает — “капельмейстер властителя Ангальт-Кётенского”, хотя и с припиской “ныне” (“p. t.”). Действительно, как мы помним, в последние месяцы пребывания в Веймаре Бах вел переговоры с князем Леопольдом Ангальт-Кётенским. Попросил отставку у Вильгельма Эрнста, получив приглашение на службу в Кётен. Но, попав за “строптивное упрямство” под арест, находясь еще в Веймаре и не получив отставку у Вильгельма Эрнста, подписываться титулом “ныне капелмейстер властителя Ангальт-Кётенского” — даже для своеобразной натуры Иоганна Себастьяна это было бы чересчур дерзким!

Следовательно, исходя из надписи на титульном листе, мы должны будем прийти к выводу о том, что автограф Orgel-Büchlein был написан вовсе не в Веймаре, а именно в Кётене (где Бах находился с декабря 1717-го по май 1723-го года). Однако князь Леопольд был убежденным кальвинистом¹⁵. Придворная церковь имела лишь небольшую портативный орган. И, будучи капелмейстером при ангальт-кётенском дворе, Бах должен был обслуживать не церковь, а надобности придворной жизни. Сейчас уже в его функции не входило выполнение привычных ему обязанностей органиста, в связи с которыми и было бы

¹⁵ Согласно религиозному учению швейцарского проповедника XVI века Ж. Кальвина, церковный обряд должен был быть сведен к минимуму, а музыкальный ритуал ограничивался пением гимнов.

наиболее естественным написание такого сборника органных хоральных прелюдий.

Однако же прервем пока наш рассказ об Органной книжке и попросим читателя вернуться к илл. 5, где воспроизведен титульный лист Траурной оды. На нем, как видим, недвусмысленно значится: "Anno 1727. den 18 Octob.".¹⁶ Казалось бы, тот самый редчайший случай, когда Бах выставил в рукописи не только год создания сочинения, но даже число — 18 октября 1727 года! Между тем сохранились многочисленные документы, связанные с исполнением Траурной оды. И все они единодушно свидетельствуют, что исполнение этого сочинения, написанного на смерть королевы Кристианы Эберхардины, состоялось 17(!) октября 1727 года.¹⁷ Вот сообщение из лейпцигских газет:

"17-го сего [месяца] здесь [в Лейпциге], при университете, в Паулинской церкви, с особого всемирнейшего разрешения двора... с исключительным успехом произнесена была хорошо составленная немедкая траурно-панегирическая речь памяти блаженнейше-покойной королевы <Кристианы Эберхардины>. Прекрасно сделанный катафалк был украшен всякого рода надписями, хронбстихами и эмблемами, а исполненная при сем траурная музыка была сочинения господина Баха. Присутствовали все прибывшие на нынешнюю ярмарку княжеские особы, высшие духовные лица, кавалеры и другие иноземцы вместе с многочисленными знатыми дамами, равно как и весь высокочтимый университет и достоочтимый высокоблагородный магистрат в полном составе"¹⁷.

¹⁶ См.: Bach-Dokumente. Bd 2. S. 173—177.

¹⁷ См.: Документы жизни и деятельности... С. 80.

Безусловно, столь торжественное событие непременно должно было быть отмечено в тогдашней прессе, и ошибки с датой здесь быть не могло. Однако в таком случае выходит, что только на следующий день после исполнения Траурной оды Бах заканчивает партитуру и ставит на титульном листе дату завершения сочинения? Странно. Но мало этого, оказывается, на самом последнем листе рукописи значится: "Fine / SDG / Lipsiae ao. 1727. d. 15 Oct. J S Bach". Получается, что перед нами даже три(!) даты, связанные с Траурной одой: 15-е, 17-е и 18 октября. Какая же из них верна? Как ни удивительно, но, по-видимому, все три. Аббревиатура SDG в конце сочинения и следующая за ней дата не оставляют никаких сомнений, что завершена была партитура 15 октября 1727 года. Ровно через два дня, 17-го состоялось исполнение. Вероятно, титульный лист был записан еще на день позже, и Бах честно поставил на нем не дату создания сочинения, не дату исполнения, а дату написания самого титульного листа (наверное, его не очень беспокоило, что это может ввести в заблуждение будущих исследователей его творчества). Очевидно, похожая история — и с титульным листом Органной книжки.

В самом деле. Автограф в роскошном переплете, с полужоным корешком, состоит из 92 листов бумаги практически одного сорта и качества. Как установлено, это бумага, производившаяся на арнштадтской бумажной фабрике с 1709 по 1714 год¹⁸.

Надо сказать, что бумага, изготовлявшаяся в те времена, имела любопытные "опознавательные знаки". Их и сейчас можно увидеть, если разглядывать листы на про-

¹⁸ См.: Weiß W., Kobayashi Y. Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften // Neue Bach-Ausgabe. Ser. IX. Bd 1. Kassel: Leipzig, 1985. S. 89.

свет. Это, как читатель, наверное, уже догадался, так называемые филигранны, или водяные знаки, с которыми обычно производилась тогда бумага. На дне форм, которые заполнялись жидкой бумажной массой, мастер выкладывал из проволоки определенный рисунок. В этих местах масса ложилась на дно более тонким слоем, а линии, получавшиеся благодаря этому на бумаге, оказывались заметными на просвет. Каждый мастер и каждая бумажная фабрика имели свой водяной знак — и даже не один. Существовало огромное количество самых разных знаков: в форме лилии, полумесяца, почтового рожка, с инициалами изготовителя и т. д. В одних только баховских рукописях насчитывается свыше ста тридцати различных видов таких знаков. Вот как выглядят некоторые из них:

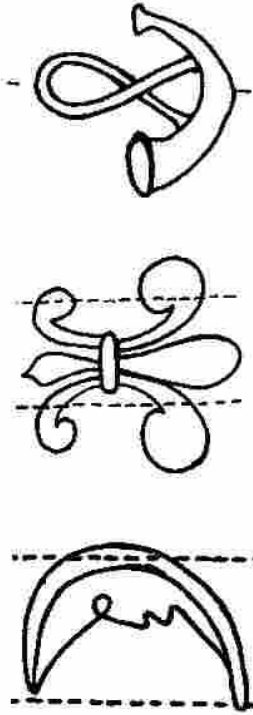


Иллюстрация 9.

Виды водяных знаков на бумаге баховских рукописей

А если известно время производства бумаги с определенным водяным знаком, то это оказывается очень существенным для датировки рукописи.

В счетах веймарского двора сохранились записи, какая сумма вылавалась ежегодно концертмейстеру Баху на «необходимую нотную бумагу», — 2 флорина и 6 грошей¹⁹. Бах

¹⁹ См.: *Bach-Dokumente*, Bd 2, S. 56—57.

получал эту сумму иногда целиком, но чаще всего два раза в год по 1 флорину и 3 гроша. Бумага в те времена была весьма дорогим удовольствием. Бах же получал определенную сумму на определенное количество бумаги и со временем приучил себя к столь экономному ее расходованию, что бумаги оказывалось достаточно для того периода, на который она была рассчитана.

Поэтому просто невероятно представить себе, чтобы Бах приобрел в Веймаре целую пачку бумаги и не использовал ее до самого переезда в Кётен (а бумага автографа Orgelbüchlein не встречается ни в одной другой рукописи Баха)!

Но самое главное: почерк, каким записаны хоралы Органной книжки, показывает, что время их написания — совсем не кётенский период и даже не четырехнедельный арест в ноябре 1717 года!

Предоставим читателям самим убедиться в этом (см. приведенные на следующих страницах факсимильные изображения некоторых листов из этой рукописи — илл. 10, 11, 13).

Даже по этим отдельным образцам видно, что едва ли хоралы были записаны в одно и то же время и, как говорится, на одном дыхании. От страницы к странице меняются чернила (их цвет, интенсивность), плотность, наклон письма и общие особенности почерка (написание нотных головок, штилей, ребер, ключей, пауз). Интересно, что почерк в заглавиях всех хоралов — один и тот же, а характер нотного письма все время разный. Если же сопоставить автограф Orgel-Büchlein с другими датированными рукописями Баха, то оказывается, что хоралы записывались в эту книжку в разное время (на протяжении нескольких лет и даже десятилетий). Но спланирована книжка и сделаны заглавия хоралов были в самом начале работы Баха над ней. И хотя рукопись Orgel-Büchlein так и осталась неза-

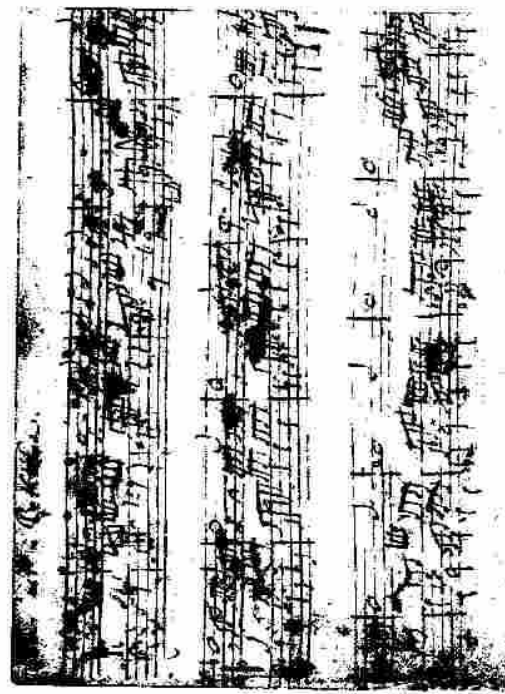


Иллюстрация 10.

Автографы хоральных обработок BWV 601 и 603



Иллюстрация 11.

Автограф хоральной обработки BWV 611

конченной, по заглавным надписям хоралов ясно, что Бах подготовил манускрипт для 164 таких обработок. Каждая страница была расширена на шесть нотных станов (за исключением 42-й, 43-й и 153-й страниц, которые имеют по восемь станов). И по всей вероятности, сразу же Бах написал заглавия всех хоралов на протяжении книги. По две страницы оставалось для более длинных хоральных обработок, в одном случае было оставлено три страницы. Для всех же остальных хоралов Бах планировал по одной странице на каждую пьесу.

На следующей далее илл. 12 видно: для записи обработки все было подготовлено (красиво написано заглавие хорала, аккуратно расширена бумага), но страница так и осталась незаполненной.

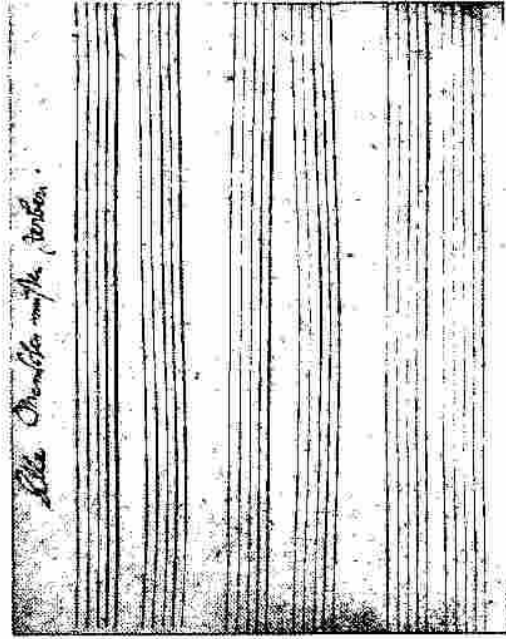


Иллюстрация 12.

Незаполненная страница из рукописи Органной книжки

Подобных страниц в рукописи Органной книжки не мало. Если же их подсчитать, то оказывается, что из 164 задуманных хоральных обработок Бах целиком сочинил всего лишь 45 (одна обработка — в двух вариантах) и следовало, кроме этого, двухтактный набросок "O Trautigkeit". Почему композитор не довел работу над Органной книжкой до конца, так и остается загадкой.

Но вот что касается *времени* записи каждой пьесы, то здесь, благодаря изучению баховского почерка, очень многое удалось установить²⁰. Выяснилось, что Бах начал эту

²⁰ См.: Dadelzen G. von. Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins // Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Kassel, 1963. S. 74—79; Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe. Ser. IV. Bd 1. S. 92—93.

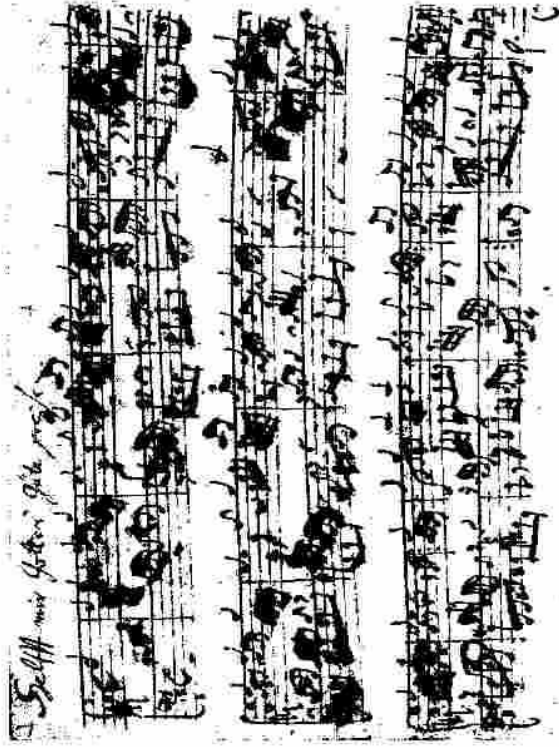


Иллюстрация 13.

Автограф хоральной обработки BWV 613
(запись 1740-х годов)

работу в 1713—1714 годах. Чуть позже, в 1714—1715 годах он продолжил ее. С Рождества 1715 года до Страстной пятницы 1716-го он записал в книжку еще несколько обработок. Но по-видимому, дальнейшая работа над Orgelbüchlein надолго оказалась прерванной. Только в 1740-е годы, будучи уже в Лейпциге, Бах вернулся к этим записям и заполнил еще некоторые страницы.

И, как видим, не короткий, четырехнедельный срок, а около тридцати лет жизни (с 1713-го по 1740-е годы) — период работы Баха над хоралами Органной книжки. За это время он успел побывать органистом и концертмейстером в Веймаре, капелмейстером в Кётене, кантором школы

св. Фомы и директором Collegium Musicum в Лейпциге. Совершил не менее десяти поездок по различным городам Германии с экспертами органов. Обучил множество прекрасных органистов. Создал большинство своих органических сочинений, в том числе и Slavieklänge III. Возможно, Бах и продолжил бы работу над Органной книжкой, но внимание композитора сконцентрировалось на других крупных замыслах 1740-х годов...

Об одном из них и пойдет сейчас речь.

4

Долгое время в биографиях композитора этому сочинению посвящались заключительные страницы. С ним всегда были связаны самые последние главы книг, с такими характерными названиями, как "Покой зимней ночи", "Закат перед восходом", "Последние годы. Взгляд в прошлое", "Последние рубежи".

"«Искусство фуги» — последнее сочинение Иоганна Себастьяна Баха, над которым он работал с 1749 года до самой смерти (заключительная фуга осталась незаконченной)"²¹.

"Это было завещание великого «лирика контрапункта» — философский итог «ума холодных наблюдений»"²².

Если собрать эти страницы книг, то окажется, что представление об «Искусстве фуги» как последнем творении Баха всегда напрямую было связано и с пониманием его содержания.

²¹ Бах И. С. Искусство фуги: Издание для фортепиано / Ред. и вступ. ст. Н. Колчевского. М., 1974. С. 7.

²² Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1963. С. 284.

"...Эту тему (основную тему цикла. — А. М., Т. III.) нельзя назвать интересной; она не рождена гениальной интуицией, но скорее изобретена ради всесторонней ее обработки и обращения. И все же она привлекает к себе внимание всякого, кто ее снова слышит. Перед нами открывается тихий, серьезный мир, пустынный, оконечный, бескрайний, сумрачный, без движения; он не радуется и не развлекает..."²³

"В сравнении с «Искусством фуги» даже нынче «Хорошо темперированного клавира», даже «Инвенции» (курсив наш. — А. М., Т. III.) кажутся насыщенными жизненным содержанием. Контрапункты последнего баховского цикла — торжество чисто музыкальной идеи в ее совершенном воплощении... Создано целое музыкальное мироздание. И последний акт творения отдан упорочению и идеальной отелке первоопоры, начала начал созданного мира — контрапункту"²⁴.

"...Воля к борьбе была полновластна. И в искусстве Баха все отчетливее и резче обозначаются черты трагической отчужденности — горделивая замкнутость, суровая самоуглубленность, какая-то холодная, презрительно-печальная созерцательность... Проблемы стиля «чистой полифонии» и контрапунктического мастерства все больше занимали теперь композитора, и разработка этих проблем он посвятил свои последние крупные сочинения — «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги»... Для Баха, уставшего от изнурительной борьбы, которой он отдал лучшие годы и лучшие силы, искусство теперь становилось теорией

²³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964. С. 316.

²⁴ Морозов С. Цит. соч. С. 233.

и теория — искусством. Но и в его умозрительных кон-
цепциях последних лет все еще видны проблески гас-
нущего гения”²⁵.

Что ж, попытаемся найти подтверждение этим словам.
Обратимся, как и в предыдущем случае, к сохранившемуся
автографу “Искусства фуги” (илл. 14, 15). Если это — сочи-
нение последних лет жизни, то в облике самой рукописи,
характере почерка, его особенностях мы должны будем
найти отражение того, о чем мы только что прочли.

Однако на приведенных страницах мы видим ясный,
твердый почерк, тщательно выравненную по вертикали
и горизонтально запись. Четко очерчены головки нот, шти-
ли, вязки. В последние годы жизни Баха к ухудшению зре-
ния добавилась еще болезнь руки, приведшая к утолщен-
ному, неровному письму, сильному нажиму на бумагу
и т. д.²⁶ Здесь же, на приведенных страницах, никаких
признаков этого нет. И ничей другой почерк ни на одной
странице сохранившегося рукописного материала “Искус-
ства фуги” не появляется. А ведь не только в относительно
недавней литературе, но и в самых новейших публикациях
(даже учебниках!) можно прочесть, что этот цикл Бах не
мог уже писать сам — он диктовал его ученику и зятю
Альтниколю, Анне Магдалене, “попросившим детям”²⁷.

Присмотримся к этим записям повнимательнее.

²⁵ Хубов Г. Цит. соч. С. 260, 282.

²⁶ См.: Kohayashi Y. Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs Kompositions- und Auführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrbuch 1988. S. 7—72.

²⁷ См.: Великович Э. Великие музыкальные имена. СПб., 1997.
С. 14. К истории с диктовкой “Искусства фуги” нам придется еще
раз вернуться в очерке о “предсмертном хорале”.

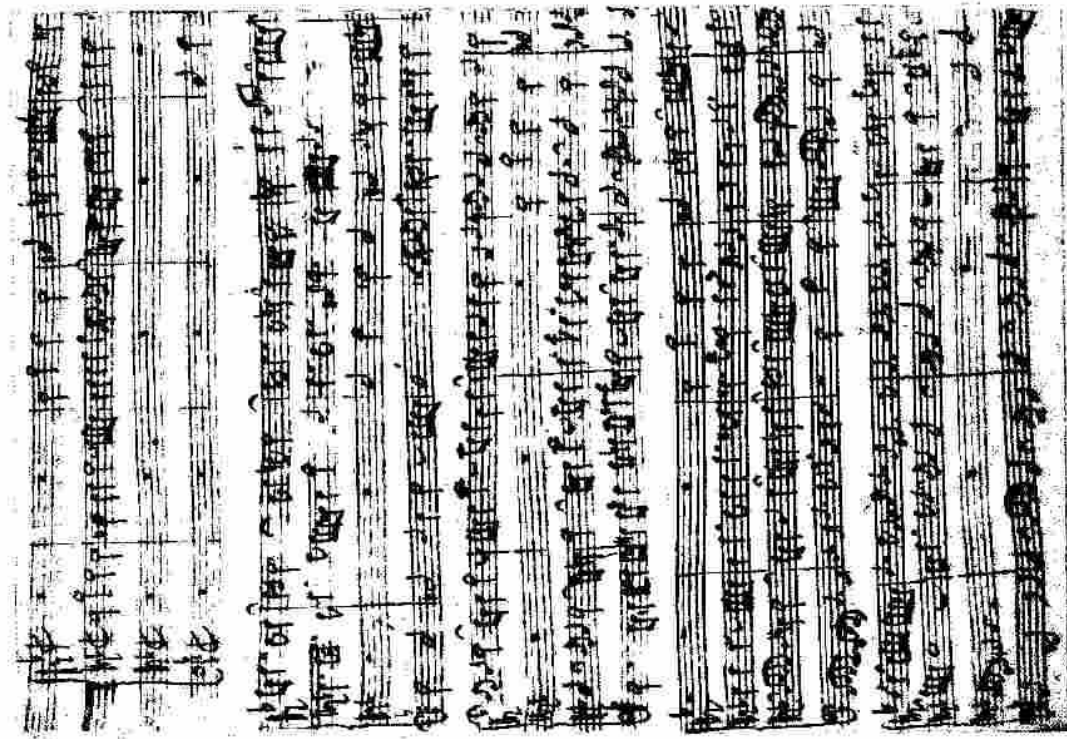


Иллюстрация 14.
Страница автографа “Искусства фуги”. Mus. ms. Bach P 200

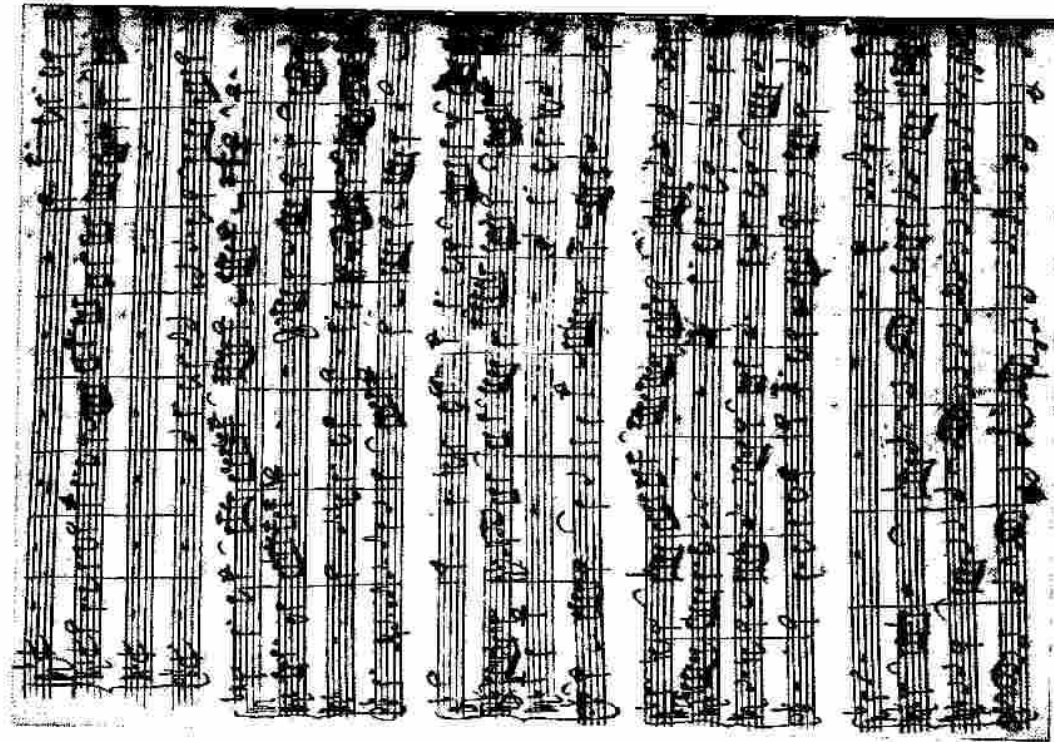


Иллюстрация 15.

Страница автографа "Искусства фуги" Mus. ms. Bach P 200

На воспроизведенных страницах и тех, которые следуют в автографе далее, мы видим весьма определенное написание басового ключа, ключа *do*, скрипичного ключа:



Иллюстрация 16.

Обращает на себя внимание характерное написание половинных нот со штилями, направленными вниз. Наверняка читатель заметил три различные формы их начертания:



Иллюстрация 17.

Просмотрев же рукопись в целом, можно увидеть, что преобладают все-таки следующие формы:



Иллюстрация 18.

Все эти графические особенности, оказывается, очень важны. Если сопоставить илл. 14 и 15 с некоторыми другими рукописями Баха, страницы которых воспроизведены на илл. 19 и 20, то обнаруживается много общего.

Canata Soprano.

Reich. Die Welt ist nicht mein Haus, ich bin ein Pilger auf der Erde.

Alten. Ich will nicht auf Erden mein Haus haben, ich will in den Himmel gehn.

Иллюстрация 19.
Страница автографа кантаты BWV 210

Psalodium 16. 2. 1. Bach

Иллюстрация 20.
Страница Лондонского автографа второго тома
"Хорошо темперированного клавира"

Однако все эти рукописи относятся далеко не к последнему году жизни композитора. Партии кантаты BWV 210, образец которых читатель видит на илл. 19, датируются 1738—1741 годами; страницы прелюдий и фуг из Лондонского автографа второго тома “Хорошо темперированного клавира” — приблизительно 1739 годом²⁸.

Действительно, почерк Баха этого периода (1739—1742) отличается достаточно устойчивыми признаками. С 1746—1747 годов в рукописях композитора происходят заметные изменения, и особенные черты характерны для его письма с августа 1748 года по октябрь 1749-го. Что же касается страниц из автографа “Искусства фуги”, две из которых мы видим на илл. 14 и 15, то почерк их полностью соответствует рукописям 1739—1742 годов. И бумага, на которой записан автограф, подтверждает ту же самую датировку²⁹.

Таким образом, в начале 1740-х годов (почти за десять лет до смерти композитора!) “Искусство фуги” было сойдено уже целиком. Но это была самая ранняя сохранившаяся версия. В последующие годы (как стало ясно тоже из рукописей) Бах возвращался к сочинению, писал новые фуги и каноны, перерабатывал те, которые входили в раннюю версию, готовил “Искусство фуги” к печати.

Баху в то время немногим более пятидесяти. В разгаре еще работа над вторым томом “Хорошо темперированного клавира”, новыми версиями восемнадцати органных хоров, кантатами BWV Anh. 193, 200, 208a, 212, 191, целым рядом¹ клавирных, лютовых, концертных сочинений. Впереди — создание “Музыкального приношения”, Канона

²⁸ См.: Kobayashi Y. Op. cit. S. 42—51.

²⁹ Первые двадцать четыре страницы автографа записаны на бумаге, которую Бах использовал в 1739—1742 годах, остальные страницы — на бумаге, бывшей у него в употреблении с 1742-го по 1746 год (см.: Weiß W., Kobayashi Y. Op. cit. S. 37, 58, 60).

нических вариаций, Шюблеровских хоралов, работа над новыми версиями кантат BWV 8, 80, 118, кантатами BWV 34, 69, мотетом BWV 1083, канонами BWV 1076, 1077, 1078, 1087, заключительными частями Мессы h-moll...

Из удивительной концепции последнего года жизни (с едва заметными “проблесками гаснущего гения”) “Искусство фуги” неожиданно превратилось в одно из сочинений интенсивнейшего периода творчества композитора. Оказалось, что примерно в эти же годы он создавал Крестьянскую кантату, различные камерные сонаты в дольно модном тогда галантном стиле, опубликовал Гольдберг-вариации и, судя по всему, совсем не собиравшись писать “завещание великого лирика контрапункта”, “уйти от мира”, замкнуться в своей “холодной, презрительно-печальной созерцательности”...

Величественный памятник полифоническому искусству оказался насыщенным самым непосредственным жизненным содержанием — ничуть не менее богатым, чем “Хорошо темперированный клавир”, Инвенции и множество сочинений композитора, создававшихся в те годы! Новая датировка источников заставила весь мир услышать и понять это сочинение заново...

5

И наконец, еще один, но, возможно, самый поразительный пример в истории изучения творчества И. С. Баха — то, с чего началась новая глава в развитии баховедения, когда каждая дата, каждый факт биографии композитора стали заново изучаться и пересматриваться. Речь идет о датировке лейпцигских кантат и в особенности так называемых хоральных кантат Баха — краеугольном камне прежних концепций жизни и творчества великого композитора.

Согласно представлениям, утвердившимся с конца XIX века, всю свою жизнь Бах был занят созданием "регулярной церковной музыки". Считалось, что его кантатное творчество равномерно распределялось на протяжении всего жизненного пути. У Альберта Швейцера можно найти даже такие подсчеты. Согласно сообщению в некрологе, Бах написал пять полных годовых циклов кантат. Сохранилось сто девяносто таких произведений. Из них около ста шестидесяти пяти приходится на лейпцигское время. Поскольку же Бах пробывал музикальным директором церкви св. Фомы двадцать семь лет, то, следовательно, он создавал по шесть кантат в год.³⁰ И хотя далее Швейцер указывает на неравномерность распределения кантат по отделным годам, его подсчеты не случайны. В них — отражение общих представлений о кантатном творчестве Баха, существовавших в те годы. Обращение же под конец жизни к старому типу хоральной кантаты представляло в общей картине творчества композитора как достойный ее итог.

Выдающийся исследователь XIX века Филипп Шпитта, впервые разработавший хронологию баховских сочинений, видел в хоральных кантатах кульминацию, венечное духовное творчество Баха: "Безусловно, хоральным кантатам недостает того разнообразия форм, бурлящее изобилие которых в ранние и средние периоды [жизни Баха] наполняет нас восхищением. Но ясное мастерство всех художественных средств, глубокая, зрелая серьезность, которая отличает эти произведения, могли прийти только как плод столь высокайше богатой художественной жизни..."³¹

Однако именно в датировке этих сочинений Шпитта и совершил ту самую роковую ошибку, из-за которой многие

дальнейшие исследования о творчестве Баха в один прекрасный день рассыпались словно картонные домики.

Помните, мы говорили о том, как важны для датировки старинных рукописей водяные знаки на бумаге? Так вот, оказалось, что автографы всех хоральных кантат написаны на бумаге одного и того же сорта, с водяным знаком в виде полумесяца (WZ:96). К сожалению, бумага с таким водяным знаком не встречается ни в одном датированном документе И. С. Баха. И, кроме "Sanctus" D-dur, все остальные известные на сегодняшний день рукописи Баха с данным водяным знаком — это манускрипты тех самых кантат, которые вошли в историю изучения творчества композитора как хоральные³². Долгое время этот водяной знак был для исследователей загадкой: мало что известно было о времени и месте производства такой бумаги. Поэтому Шпитта, обнаружив среди рукописей баховских кантат целую группу манускриптов с водяным знаком в виде полумесяца, не имел никаких достоверных сведений, которые позволили бы ему датировать эти сочинения. Выстроив целую цепь предположений (и главным образом на основе анализа стиля данных произведений), Шпитта в конце концов пришел к выводу, что хоральные кантаты являются достаточно поздними сочинениями и относятся не ранее чем к 1735—1744 годам. Чуть ли не столетие эта датировка считалась неопровержимой.

Но неожиданно, занимаясь в 1950-е годы новым изучением почерков Баха и членов его семьи, ученые обнаружили среди исполнительских партий тех самых кантат с водяным знаком в виде полумесяца явно ранние образцы письма Анны Магдалены и Вильгельма Фридемана³³. Это

³² См.: *Weiß W., Kobayashi Y.* Op. cit. S. 72—78.

³³ См.: *Dadelsen G. von.* Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises // *Tübinger Bach-Studien*. Heft 1. Trossingen, 1957.

³⁰ См.: *Швейцер А.* Цит. соч. С. 426.

³¹ *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Bd 2. Leipzig, 1880. S. 588.

было для ученых подобно грому среди ясного неба. Еще бы! Ведь никто такого даже не предполагал. Началась целая цепь исследований почерка самого Баха, членов его семьи и различных переписчиков, привлекавшихся к расписке исполнительских партий. Всю эту огромную работу проводили две группы ученых независимо друг от друга³⁴. В результате было обнаружено нечто сенсационное: все хоральные кантаты, датированные прежде последними годами жизни Баха, оказываются, написаны были гораздо ранее, в самые первые годы пребывания композитора в Лейпциге. (Этот так называемый второй ежегодник кантат охватывал сочинения, созданные и исполненные с первого воскресенья по Троице 1724 года до Троицы 1725-го.) При этом многие из хоральных кантат Баха оказались написанными на целых двадцать лет ранее, чем считалось!

Заново проведенные исследования всех остальных кантат тоже привели к ошеломляющим результатам. Вместо равномерного распределения этих сочинений на протяжении всего баховского творческого пути оказалось, что написаны они были в довольно сжатый период — первые годы его службы в Лейпциге, с 1723-го по 1727-й, после чего интересы Баха переместились в другие сферы творчества.

— Однако, возможно, это всего лишь очередная гипотеза? — возразит неутомимый читатель. — Возможно, никакого переворота здесь нет и датировка лейпцигских кантат остается всего лишь одним из предположений?

Думается, что нет. Новая датировка основана на столь большом количестве фактов и графологических показате-

³⁴ Одна группа работала в Гёттингене под руководством Альфреда Дюрра, другая — в Тюбингене во главе с Георгом фон Дадельзеном.

лей, что если и допустить какую-то вероятность ошибки, то она чрезвычайно мала. Это и есть тот самый счастливый для исследователя случай, когда сходится практически всё: бумага, водяные знаки, почерки И. С. Баха, его копистов. При этом две группы ученых, *работая независимо друг от друга, пришли к одним и тем же результатам*.

Можно представить себе, каким сокрушительным ударом едва ли не по всем прежним представлениям о жизни и творчестве Баха явились эти открытия! Поднялась целая волна дискуссий. Споры разгорелись не только вокруг периодизации, стиливой эволюции баховского творчества, но и относительно того, какой же это был человек, какая это была личность — в быту, повседневной жизни, творчестве.

И разумеется, новые открытия послужили толчком к пересмотру всей хронологии творчества Баха в целом. Исследования велись (и ведутся по сей день) в самых разных направлениях. Заново изучаются первоисточники клавирных, органных, камерно-инструментальных, оркестровых сочинений. Новому и все более тщательному анализу подвергаются сохранившиеся рукописи, документы, заново исследуется стиль, музыкальный язык баховских произведений...

Поразительно, ведь еще в 1908 году(!) Альберт Швейцер был убежден, что «работа по изучению Баха с исторической... стороны уже завершена». «Книга Шпитты, — писал он, — в своем роде единственное явление в истории искусства. Не часто бывает, чтобы первый научный труд, посвященный какой-либо художественной эпохе, оставил так мало работы для последующих поколений»³⁵. У человека же, знакомого с тем состоянием, в котором находится баховедение на современном этапе, должно сложиться

³⁵ Швейцер А. Цит. соч. С. 188.

впечатление едва ли не противоположное: работа "по изучению Баха с исторической стороны" не только не завершена, но находится буквально в самом разгаре. Многие уже сделано, но многое еще предстоит изучить и осмыслить заново...

*

*

Так что вопрос, когда же ушел в поход Иоганн Якоб и когда написано было каприччио на его отъезд, — вопрос далеко не праздный. И пусть споры вокруг подобных дат все возникают и возникают, за ними, как оказывается, для нас многое стоит...



По следам потсдамской импровизации¹

За три года до смерти И. С. Бах написал одно загадочное произведение. Пожалуй, мало какой из его опусов вызвал такое количество вопросов у исследователей и породил такое количество гипотез, связанных прежде всего с композицией. Ныне число гипотез уже перевалило за два десятка. В них авторы представляют свое видение и понимание этой прекрасной музыки.

Сочинение, о котором мы ведем речь, в оригинале называется "Musicalisches Opfer". На русский его заглавие переводили по-разному: "Музыкальное жертвоприношение", "Музыкальная жертва", "Музыкальный дар", "Музыкальное приношение". Утвердился все же последний вариант перевода, которому и будем следовать.

¹ Предлагаемый очерк — один из разделов книги о "Музыкальном приношении", переработанный для "Занимательной бахяны" (см.: Милка А. "Музыкальное приношение" И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М., 1999, С. 32—62).

К сожалению, большая часть авторской рукописи утрачена, и именно это в значительной мере породило такое обилие и вопросов, и гипотез. Однако в данном очерке мы будем говорить не о самом сочинении, а лишь об одном эпизоде из истории его создания. Мы имеем в виду знаменитую поездку Баха в Потсдам — резиденцию прусского короля Фридриха II — и его импровизацию фуги на тему, предложенную монархом. Именно в результате этого события и появилось на свет "Музыкальное приношение".

Но, в отличие от самого произведения, история его создания располагает весьма обширным рукописным и печатным документальным фондом. Пожалуй, такого обилия документации нет ни по одному другому сочинению Баха. Авторы, пишущие о возникновении "Музыкального приношения", весьма охотно ссылаются на эти источники и... описывают историю, которой, судя по всему, никогда не было.

* * *

Из книги в книгу, из одного труда в другой кочует рассказ о том, как Иоганн Себастьян Бах во время импровизации в Потсдаме не справился с заданием, предложенным ему королем Фридрихом II, и о том, что необходимо было выполнить "повеление короля", собственно, и явилась причиной написания "Музыкального приношения". В одном из самых авторитетных исследований об этом сказано весьма определенно: "Бах уклонился от импровизации шестиголосной фуги на ту же тему [тему короля], несмотря даже на то, что его специально просили это сделать." И далее: "В шестиголосном ричеркаре [«Музыкального приношения»] он принял этот вызов"².

² См.: David H. Th. J. S. Bach's "Musical Offering": History, Interpretation, Analysis. New York, 1945. P. 134.

Авторы, обращающиеся к описанному сюжету, как и автор приведенной цитаты, ссылаются на книгу Иоганна Николауса Форкеля "О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха", первое издание которой вышло в 1802 году в Лейпциге. При этом ссылаются как на документальный источник³, ибо вся история записана со слов Вильгельма Фридемана Баха, старшего сына Иоганна Себастьяна. Об этом говорит в книге сам Форкель. Не дав пока оценки этим фактам, обратимся к документам, *предшествовавшим* выходу книги Форкеля. Будем рассматривать их в том порядке, в каком они появились на свет.

Основные документы

Имеются в виду следующие три документа:

1. Сообщение в газете "Берлинские ведомости" ("Berlinische Nachrichten...") за 11 мая 1747 года (июл. 1)⁴, перепечатанное другими газетами ("Leipziger Zeitungen", "Hamburger Relationscouurier", "Magdeburger Privilegirten Zeitung") с 11 по 16 мая.

2. Посвящение "Музыкального приношения" Фридриху II, которое было написано И. С. Бахом и опубликовано в первом издании, осуществленном им самим. Датировано 7 июля 1747 года⁵.

3. Некролог, составленный Карлом Филиппом Эмануэлем Бахом вместе с Иоганном Фридрихом Агриколой

³ См.: Wolff Chr. Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe. Ser. VIII. Bd I. Leipzig, 1976. S. 102.

⁴ Bach-Dokumente. Bd 2. S. 434—435. Русский перевод см.: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце. Пер. В. Ерохина. М., 1980. С. 87—88.

⁵ Факсимиле посвящения см.: Bach J. S. Musicalisches Opfer. Peters Reprints / Hrsg. von Chr. Wolff. Leipzig, 1977.

на мели. В понедельник этот знаменитый музыкант играл на органе в церкви Святого духа в Потсдаме и снискал у многочисленных собравшихся там слушателей всеобщее одобрение. Вечером его величество еще раз поручили ему симпровизировать фугу, что он и сделал — к удовольствию сиятельного монарха и ко всеобщему восхищению — столь же искусно, как и в прошлый раз⁷⁸.

Из сообщения следует, что И. С. Бах два дня подряд, то есть в воскресенье 7 мая и в понедельник 8 мая 1747 года, музицировал в Потсдаме. Установим последовательность событий, исходя из этого сообщения.

7 мая, воскресенье:

1. Король дает Баху тему, исполнив ее на фортепиано, и предлагает симпровизировать фугу.
2. Бах импровизирует на тему короля.
3. Король высказывает одобрение, все присутствующие поражены.

4. Бах, отвечая на комплименты, хвалит тему короля и объявляет о намерении написать на нее фугу, "сделанную как следует", и наравивать ее.

8 мая, понедельник:

1. Бах музицирует на органе в церкви Святого духа в Потсдаме (перед собравшимися многочисленными слушателями).
2. Вечером Бах вновь импровизирует (по-видимому, в потсдамском дворце) перед королем фугу — по его поручению.

Обратим внимание: здесь нет никаких следов того, что Баху было дано какое-либо задание, с которым он не справился или от выполнения которого уклонился. Не произошло этого ни в первый день (7 мая, воскресенье), ни во второй (8 мая, понедельник). К тому же маловероятно,

⁷⁸ Документы жизни и деятельности... С. 87—88.

чтобы газеты прошли мимо такой сенсации, не отреагировав на нее ни малейшим образом. Обратим также внимание на то, что, согласно газетным сообщениям, Бах в первый день — 7 мая — импровизировал фугу лишь единожды. Это была фуга на тему короля.

Второй документ — посвящение королю "Музыкального приношения", написанное спустя ровно два месяца после импровизации 7 мая, — гласит:

"Сим преподношу Вашему величеству в глубочайшей верноподданнической преданности «Музыкальное приношение», благороднейшая часть коего исходит от собственной сиятельной руки Вашей. С благоговейным удовольствием вспоминаю я о той особой королевской милости, [какая мне была оказана,] когда Ваше величество некое время тому назад, в бытность мою в Потсдаме, лично соизволили сыграть мне на клавире тему для фуги и одновременно всемогущественнее возложили [на меня задачу] тотчас же исполнить таковую в Вашем высочайшем присутствии. Послушно выполнить приказ Вашего величества было моим всеподданнейшим долгом. Однако я сразу же заметил, что из-за отсутствия необходимой подготовки фуга не получилась так, как того требовала столь превосходная тема. Поэтому я принял решение разработать эту поистине королевскую тему более совершенно, дабы следовать ее известной миру, и незамедлительно принялся за дело. Намерение сие ныне, в меру сил моих, осуществлено..."⁷⁹

Заметим, что в посвящении говорится лишь о дне 7 мая, когда, согласно газетным сообщениям, Бах импровизировал фугу на тему короля. Последовательность событий по данному документу не противоречит газетным версиям:

⁷⁹ Документы жизни и деятельности... С. 88—89.

1. Король дает Баху тему, исполнив ее на клавире, и предлагает симпривизировать фугу.

2. Бах импривизирует на тему короля.

3. Бах замечает, что фуга получилась не так, как того требовала тема (то есть хвалит тему короля), и принимает решение разработать ее более совершенно.

Последовательность событий в данном документе такая же; Бахом опущен лишь эпизод об одобрении королем импривизированной фуги и "поражении" всех присутствующих.

Следующий документ — некролог, составленный К. Ф. Э. Бахом совместно с И. Ф. Агриколой, появился уже спустя четыре года после смерти Баха и через семь лет после потсдамской импривизации. В нем говорится:

"В 1747 году он (И. С. Бах. — А. М., Т. III.) предпринял поездку в Берлин и имел честь выступить в Потсдаме перед его величеством королем Пруссии. Его величество собственноручно направило ему тему для фуги, каковую он, к высочайшему удовольствию монарха, тотчас же исполнил на фортепиано. Вслед за тем (в оригинале — "hietauf". — А. М., Т. III.) его величество пожелало услышать фугу на шесть obbligatных голосов, каковое приказание он опять-таки незамедлительно, к изумлению короля и присутствовавших музыкантов, выполнил — [на сей раз] на собственную тему. По возвращении в Лейпциг он написал трехголосный и шестиголосный так называемый ричеркар, а также еще несколько замысловатых вещей на ту же самую — заданную его величеством — тему, награвировал эту работу на меди и посвятил ее королю"¹⁰.

Согласно документу, последовательность событий такая:

¹⁰ Документы жизни и деятельности... С. 233.

1. Король дает Баху тему, исполнив ее на фортепиано, и предлагает симпривизировать фугу.

2. Бах импривизирует на тему короля.

3. "Вслед за тем" (что означают эти слова?) король предлагает исполнить шестиголосную фугу (известно, на какую тему).

4. Бах импривизирует шестиголосную фугу на собственную тему — к изумлению короля и присутствующих музыкантов.

Порядок основных событий здесь такой же, как и в газетном сообщении. Вместе с тем не вполне ясно, какова их датировка. В отношении пунктов 1 и 2 совершенно ясно, что они связаны с воскресеньем, 7 мая (первая импривизация). Именно 7 мая Фридрих II сам *наиграл* на "форте и пиано" тему, которую Бах должен был превратить в фугу. Второй раз для второй импривизации Фридрих вряд ли стал бы ее исполнять на инструменте. Это выглядело бы нонсенсом: король и себя, и Баха почитал первоклассными музыкантами, он лишь указал бы, что импривизировать надо на ту тему, которую он давал в первый раз.

Здесь следует сделать небольшое отступление, касающееся тех же пунктов 1 и 2.

Отечественные авторы в описании данной истории, следуя нашим традициям, стремятся представить короля в весьма невыгодном свете. При этом, увы, искажаются известные факты. Приведем несколько примеров.

Бах "...угодно попросил короля дать ему свою тему. Король не блеснул музыкальной тонкостью, но напел фразу-две"¹¹.

"Бах... попросил короля дать ему тему. И хотя мелодия, которую напел Фридрих, была маловыразительной,

¹¹ Морозов С. Бах. М., 1984. С. 223.

старый мастер сотворил из нее стройную трехголосную фугу»¹².

«Бах предложил королю дать тему для фуги. Фридрих, разумеется, милостиво снизошел с высоты своего величия и предоставил в распоряжение композитора бледную, вымученную тему своего изобретения, в которой трудно было обнаружить хотя бы малейшее движение творческой мысли»¹³.

«Бах... в свою очередь, попросил короля дать ему для этого [для импровизации] тему. Фридрих оживился, потребовал листок нотной бумаги и, что-то бормоча и иногда подбирая на клавишах, набросал мелодию»¹⁴.

Наконец, в следующем отрывке автор ведет рассказ от лица одного из сыновей Баха — Филиппа Эмануэля: «...Отец... попросил дать ему тему. Король согласился. Обычно я подготовлял для него темы заранее, но здесь, захваченный врасплох, он вынужден был потрудиться сам. Ну и умора! Он мычал, шевелил пальцами в воздухе и наконец наиграл на клавесине тему. Клянусь, я не выжал бы из нее ни единой вариации! Но отец только нахмурился, прослушав мелодию, которую и спеть-то нельзя было!»¹⁵.

Читатель легко обнаружит удивительное единодушие авторов приведенных цитат и их расхождение с документальными источниками. Во-первых, действительным инициатором импровизации был Фридрих, а не Бах. Себастьян не мог им быть, ибо это противоречило бы этикету.

¹² Великович Э. Великие музыкальные имена. СПб., 1997. С. 24.

¹³ Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1963. С. 281.

¹⁴ Курцман А. Иоганн Себастьян Бах: Маленькая документальная повесть. М., 1999. С. 85—86.

¹⁵ Оржеховская Ф. Себастьян Бах. М., 1960. С. 148.

Во-вторых, король наиграл тему на «пиано и форте», а не записывал ее на бумаге и не пел. В-третьих, он не мог суетиться, бормотать, шевелить в воздухе пальцами и тем более мычать, ибо это не есть поведение монарха. Он следовал сие весьма достойно: немедленно подошел к инструменту и без какой-либо подготовки исполнил свою тему. В-четвертых, она являлась одним из лучших образцов тем для фуги в мировой музыке, «поистине королевской темой», как выразился в посвящении сам И. С. Бах — и при этом, несомненно, он ничуть не кривил душой.

Что же касается пунктов 3 и 4 некролога, то здесь ясности нет. С одной стороны, это события, которые, согласно официальному газетному сообщению, произошли в понедельник, 8 мая (вторая импровизация). В некрологе не сказано, к какой дате они относятся (как, впрочем, и события, связанные с пунктами 1 и 2). Здесь мы можем ориентироваться на слова «вслед за тем» («hierauf»), но они допускают различное толкование и могут относиться как к тому же дню, так и к следующему.

Отметим эту неопределенность в тексте некролога, однако обратим внимание и на следующее: по первому прочтению возникает ощущение того, что описанные события относятся к одному и тому же дню. Если это так, то нельзя не заметить возникающего противоречия с газетным сообщением, согласно которому импровизации происходили в разные дни — в воскресенье, 7 мая, и в понедельник вечером, 8 мая. Косвенно об этом говорит и посвящение «Музыкального приношения»: Бах, вспоминая о дне импровизации на тему короля (то есть 7 мая), ничего не говорит о какой-либо второй импровизации в этот же день. Мог ли он не упомянуть о ней, если она была *прямо связана* с «Музыкальным приношением»? Что означает такое противоречие (существенное — с газетным сообщением и косвенное — с посвящением)? Почему некролог



Иллюстрация 2.
Фридрих II ("Великий"), король Пруссии.
С картины А. Песне (1745)

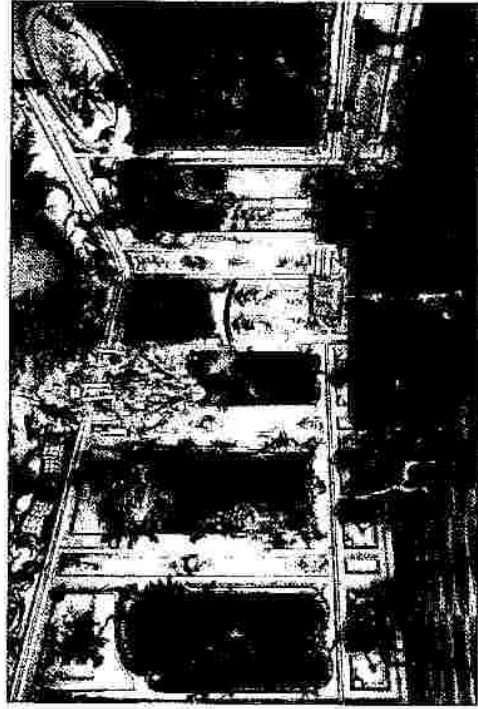


Иллюстрация 3.
Комната во дворце Сан-Суси (Потсдам),
где происходила импровизация. Современный вид

дает возможность (вероятно, не случайно) толковать события как происходящие в один день? Может быть, это произошло неточно сформулированная мысль? А что, если по шестисти семи лет со дня импровизации Карл Филипп Эмануэль Бах (Агрикола, второй автор некролога, не присутствовал при импровизациях) запамятовал подробности музицирования и события двух дней слились у него в одном, сохранив, однако, свою последовательность? Или же он ничего не забыл и высказался, хотя и неопределенно, но в пользу двух импровизаций в один день?

К ответу на эти вопросы мы вернемся позже, а сейчас обратим внимание на главное: независимо от того, как трактуются во временном соотношении данные события, все три рассмотренных выше *документа* не содержат ни малейшего намека на то, что король давал И. С. Баху задание симпровизировать шестиголосную фугу на его (короля) тему и что с этим заданием Бах не справился или уклонился от его выполнения.

Проследим далее за тем, как сведения из документов переходили в различные другие источники и издания, как они циркулировали в них, как появлялись новые детали.

Другие источники

Первым изданием, затронувшим потедамскую импровизацию, была книжка "Жизнеописание знаменитых теоретиков и практиков музыкального искусства"¹⁶ Иоганна Адама Хиллера, вышедшая в Лейпциге в 1784 году. В ней интересующая нас история выглядит так же, как и в некрологе, ибо, включая биографию И. С. Баха в свой

¹⁶ Русский перевод названия принадлежит В. Ерохину (Документы жизни и деятельности... С. 104, 139).

справочник, Хиллер просто перепечатал некролог практически без изменений¹⁷.

Спустя шесть лет, в 1790 году, в Лейпциге появляется новое справочное издание. Это "Историко-биографический словарь музыкантов" Эрнста Людвиг Гербера¹⁸. Здесь биография Баха выглядит несколько иначе, чем у Хиллера: одни факты выпущены, другие добавлены; однако ясно, что и она написана на основе некролога. При этом потсдамская импровизация представлена почти в неизменном виде (по крайней мере, с фактологической стороны)¹⁹.

Наконец, в 1802 году, опять-таки в Лейпциге, выходит упоминавшаяся уже книга Форкеля. Других документов и изданий, описывающих потсдамскую историю, кроме рассмотренных выше, до выхода этой книги не было²⁰. Остановимся на изложенных Форкелем фактах.

Вот как он излагает анекдот, рассказанный старшим сыном Баха Вильгельмом Фридеманом:

"...Когда сын (Карл Филипп Эмануэль Бах. — *А. М., Т. III*.) стал в который уже раз напоминать отцу в письмах об этом желании короля (приглашении познакомиться с ним. — *А. М., Т. III*.), тот [*И. С. Бах*] в конце концов

¹⁷ *Hiller J. A. Lebensbeschreibungen berühmter musikgelehrten und Tonkünstler Neuzeit*. Leipzig, 1784. I. Theil. S. 9—29. Иоганн Адам Хиллер (1728—1804) — немецкий композитор и музыкальный критик, кантор Томашуле (с 1789 по 1801 год), ученик Готфрида Августа Хомилууса (1714—1785), немецкого органиста, ученика И. С. Баха.

¹⁸ См.: *Gerber E. L. Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*... I. Theil (A—M). Leipzig, 1790. Эрнст Людвиг Гербер (1746—1819) — немецкий музыкальный лексикограф и органист; сын и ученик Генриха Николауса Гербера (1702—1755), немецкого органиста и ученика И. С. Баха.

¹⁹ См.: *Gerber E. L. Op. cit.* S. 88.

²⁰ Через пять лет после выхода книги Гербера (в 1795 году) в Петербурге в издательстве "И. Д. Герстенберг со товарищи"

решился совершить поездку вместе со своим старшим сыном, Вильгельмом Фридеманом... Король каждый вечер устраивал у себя камерные музыкальные собрания, на которых он большей частью сам играл на флейте различные концертные сочинения. В один из таких вечеров, когда он как раз приводил в порядок свою флейту и музыканты уже сидели на своих местах, ему было через офицера доставлено письменное сообщение о прибытии гостей. Держа флейту в руке, король пробежал глазами бумагу и тотчас, повернувшись к музыкантам, сказал с некоторым волнением в голосе: «Господа, старик Бах приехал!» Флейту он отложил в сторону, и Баху, остановившемуся на квартире сына, было велено тотчас же явиться во дворец.

Вышел первый выпуск "Карманных книжек для любителей музыки". Он содержал раздел "Историческое описание жизни знаменитых музыкантов", в котором была помещена первая из опубликованных в России биографий И. С. Баха. Т. Н. Ливанова и С. Н. Пятина утверждают, что "жизнеописание Баха, объемом в семь страниц малого формата, составлено на прямой, непосредственной основе известного некролога, опубликованного в 1754 году..." (*Ливанова Т. Н., Пятина С. Н. И. С. Бах и русская музыкальная культура // Русская книга о Бахе. М., 1985. С. 9*). Однако сравнение русской публикации с некрологом обнаруживает расхождения. Зато заметно значительно большее сходство с книгой Гербера, о которой в статье не упоминается. Даже заголовки "Историческое описание жизни знаменитых музыкантов" заставляет вспомнить о названии его книги — "Историко-биографический словарь музыкантов". Помимо того, книга Гербера была более известна в России, чем "Музыкальная библиотека" Миллера. Не говоря уже о том, что Герстенбергу естественно было взять в качестве источника родственное издание, опубликованное недавно ("Гербер" вышел пятью годами ранее), а не искать "Музыкальную библиотеку" Миллера, напечатанную более сорока лет тому назад. Поэтому представляется, что "прямой, непосредственной основой" первой опубликованной в России биографии Баха была книга Гербера, а некролог — ее косвенный источник.

Мне эту историю рассказывал Вильг. Фридеман, сопровождавший своего отца, и, должен сказать, я и по сей день с удовольствием вспоминаю, как живо он описывал мне все это. В те времена Баха принято выражаться несколько витиевато, и появление Баха перед могущественным королем, который даже не дал ему времени, чтоб он мог сменить дорожное платье на черный канторский сюртук, неизбежно должно было быть сопряжено с многочисленными извинениями. Не стану пересказывать все эти извинения, замечу лишь, что в устах рассказчика, Вильг. Фридемана, обмен репликами между королем и извиняющимся Бахом звучал прямо-таки как образцовый диалог.

Но важнее другое: король отменил в этот вечер свой флейтовый концерт и заставил старика Баха (как его тогда называли) опробовать многочисленные зильбермановские фортепиано, которые стояли в разных комнатах дворца. Музыканты капеллы тоже переходили вместе с Бахом и королем из комнаты в комнату, и Бах пробовал каждый инструмент, импровизируя. Опробовав таким образом инструменты, Бах попросил короля дать ему тему, чтобы тотчас же, без всякой подготовки сыграть на нее фугу. Король пришел в восхищение от того, в какой ученой манере была симфонизирована фуга на его тему, и — скорее всего с целью полубопытствовать, каковы пределы мастерства такого рода, — выразил желание послушать еще и фугу на шесть obbligatных голосов. Но поскольку не всякая тема пригодна для подобного полногласия, Бах на сей раз сам выбрал тему и к величайшему изумлению всех присутствующих тотчас же исполнил на нее фугу, и притом в такой же великолепной и ученой манере, какую он только что продемонстрировал в фуге на тему короля. Король пожелал также познакомиться с его искусством игры на органе и в последующие дни водил Баха от органа

к органу — ко всем, какие только были в Потездеме, — подобно тому как он в первый вечер водил его от одного зильбермановского фортепиано к другому. По возвращении в Лейпциг Бах разработал полученную от короля тему в виде фуг на три и на шесть голосов, присовокупил к этим фугам различные канонические ухищрения, основывающиеся на той же теме, и наградил свою работу на меди, снабдив ее заголовком «Музыкальное приношение» и посвятив ее автору темы²¹.

Книга Форкеля — самый ранний источник версий о том, что Бах не выполнил задания по импровизации, подменив в шестиголосной фуге тему короля своей. Как указывает сам автор, эти сведения получены им от Вильгельма Фридемана Баха. Однако книга содержит ряд неверных сведений, оказавшихся там по разным причинам. Например, Форкель допускает явную неточность относительно некролога в «Музыкальной библиотеке» Мишлера. Уже в первых строках своей книги, в предисловии, он пишет, что некролог («краткий очерк») помещен «в третьем томе мишлеровской «Музыкальной библиотеки», в то время как он опубликован в томе четвертом.

Сейчас невозможно восстановить доподлинно все детали устного рассказа Фридемана и выяснить степень точности, с которой он изложен в книге; неизвестно также, во всем ли был верно понят рассказчик биографом И. С. Баха. Во всяком случае ясно, что упоминаемая выше версия связана со следующей фразой Форкеля: «Но поскольку не всякая тема пригодна для подобного полногласия, Бах на сей раз сам выбрал тему...»

Кому принадлежит «оправдательная» первая часть этой фразы? Кто ее автор? Вильгельм Фридеман, Форкель,

²¹ Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. Ерохина. М., 1987. С. 13—15.

Иоганн Себастьян? Суля по изложению в книге, эти слова выглядят как пояснение Форкеля или же как пояснение Фридемана, пересказанное Форкелем. *Но здесь нет и намека на то, что они принадлежат И. С. Баху.*

Более того, в изложении Форкелем рассказа Фридемана *на нет и того факта, что во второй импровизации король предложил свою тему.* Напомним: в этом фрагменте сказано, что король "скорее всего с целью полубопытствовать, каковы пределы мастерства такого рода, — выразил желание послушать еще и фугу на шесть obbligatных голосов". Отсутствие прямого указания на то, что в этой импровизации король предложил свою тему, еще более убеждает в принадлежности оправдательного замечания кому угодно, только не И. С. Баху. Ибо если нет первого события — предложения темы, то нет и второго — отказа от импровизации, замены темы на свою.

Но если данные слова сказаны не И. С. Бахом, то тогда они — как мы уже говорили выше — либо принадлежат Форкелю, либо являются пояснением Фридемана, пересказанным Форкелем. В первом случае рассуждения об отказе Баха и подмене темы вообще теряют всякое значение, будучи домысливанием Форкеля. Во втором случае они еще имеют некую призрачную основу: это *очевидец Вильгельм Фридеман*, рассказавший все Форкелю. Однако тогда необходимо полное доверие рассказу Фридемана и убежденность в том, что он присутствовал на импровизации.

Доверие очевидцу Вильгельму Фридеману?

Вильгельм Фридеман Бах (1710—1784) — самый талантливый и самый любимый из сыновей Иоганна Себастьяна. В 1747 году, когда "старый Бах" совершил свою последнюю поездку в Потсдам, его любимец был в зените славы. Достаточно сказать, что за год до этого он



Иллюстрация 4.
Вильгельм Фридеман Бах (с картины В. Ванитша)

получил любезное приглашение на должность церковного органиста в Галле без испытаний (в то время как для Иоганна Себастьяна, которого в 1713 году тоже пригласили на это место, испытание было обязательным условием!)²³. В ту пору он уже имел репутацию великого

²³ См.: Bach-Dokumente. Bd 2. S. 50—52; *Chrysander F. Johann Sebastian Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle, 1713—1768* // *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft*. 1867. S. 242—244.



Иллюстрация 5.
Вильгельм Фридеман Бах в преклонном возрасте
(с рисунка П. Гюлле)

органиста и был едва ли не более знаменит, чем его отец. Но это было в год потсдамской импровизации.

Совсем иная картина была четверть века спустя, в 70-е годы, когда Форкель услышал от него увлекательный рассказ об импровизации у короля. К этому времени Вильгельм Фридеман вел беспорядочный образ жизни, бросив службу²³, проматывая свое имущество и рукописи отца.

²³ Б. Кац называет его в связи с этим "первым в истории музыки свободным художником" (Кац Б. Времена — люди — музыка. Л., 1988, С. 12).

Обстоятельства и собственный характер толкали его на поступки, не делающие ему чести. В одних случаях ради саморекламы он прибегал к плагиату — выдавал отцовские рукописи за свои. И если в Галле по стечению обстоятельств это было обнаружено немедленно после исполнения и дело дошло до публичного скандала²⁴, то история с органным концертом (обработка И. С. Бахом концерта Вивальди) была раскрыта учеными уже в наше время²⁵. В других случаях он выдавал свои рукописи за отцовские, подсовывая их покупателям.

Можно ли быть уверенным, что в своих восторганиях об отце он не проявит себя подобным же образом? Можно ли быть уверенным, что в них он не постарается представить в наиболее выгодном свете роль своей персоны, пусть не исказив кардинально, но лишь приукрасив живописными деталями и сделав свой рассказ более интересным для благодарного слушателя? Как тут не вспомнить еще раз слова Форкеля: "Мне эту историю

²⁴ Вильгельм Фридеман должен был написать праздничную музыку для университетских торжеств в Галле. С этой целью он просто подтекстовал одну из кантат своего отца, однако был уличен в плагиате. Разразившийся скандал лишил его гонорара в сто талеров.

²⁵ Органный концерт И. С. Баха d-moll BWV 596 — обработка органного концерта А. Вивальди. До 1911 года он считался принадлежащим перу Вильгельма Фридемана, поскольку в верхнем правом углу рукописи Иоганна Себастьяна Баха рукой Вильгельма Фридемана была сделана надпись на латыни: "Мое сочинение, переписанное рукой моего отца". Впервые подверг это сомнению Макс Шнайдер (см.: Schneider M. Das Sogenannte "Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach" // Bach-Jahrbuch 1911. S. 23—36. См. также: Dürr A. Contemporary Printed Editions, Autographs, Copies // Johann Sebastian Bach: Life, Times, Influence / Ed. by Barbara Schwendowius & Wolfgang Dömling, Kassel, 1977. P. 117).

рассказывал Вилы. Фридеман, сопровождавший своего отца, и, должен сказать, я и по сей день с удовольствием вспоминаю, как живо он описывал мне все это".

Обратим внимание на утверждение Форкеля о том, что Фридеман сопровождал отца в его поездке 1747 года. Сам Форкель знает этого не мог (он появляется на свет лишь через два года после этого события), и данные сведения он, вероятно всего, получил от Вильгельма Фридемана. Но даже если допустить, что он получил их из другого источника, то все равно в беседе с Фридеманом этот вопрос так или иначе бы всплыл, и тот должен был версию либо подтвердить, либо опровергнуть. Поэтому факт, приведенный Форкелем, что называется, с визой Фридемана.

Однако относительно этого факта возникают весьма серьезные сомнения. Оговорим сразу же. Мы будем разделять два вопроса: 1) сопровождал ли Фридеман отца в поездке и 2) присутствовал ли он при импровизации 7 мая 1747 года, понимая, однако, что они в определенной мере связаны друг с другом. Эта связь имеет следующую особенность: если Фридеман не сопровождал И. С. Баха в поездке, то наверняка и не присутствовал при импровизации; вместе с тем он мог приехать с отцом и в то же время не присутствовать во дворце.

Подчеркнем, что для нас принципиально второе — *был ли Фридеман свидетелем импровизации*, ибо это подкрепит или опровергнет наши сомнения в достоверности его рассказа Форкелю.

Насколько позволяют судить источники, утверждение о том, что Фридеман сопровождал И. С. Баха в поездке, появляется впервые в книге Форкеля и никак не подкрепляется ни ранними, ни поздними документами. Именно из книги Форкеля оно как нечто доказанное распространяется на последующие работы. Уже в комментариях трехтомного собрания баховских документов оно подается

как само собой разумеющееся и не вызывающее вопросов²⁶.

Между тем вопросы возникают.

Не пытался ли Фридеман сделать свой рассказ более достоверным, выдав себя за очевидца событий? Почему этот рассказ даже не подвергается сомнению, несмотря на то что никаких документальных подтверждений ему нет? Может, сказалось влияние других, аналогичных фактов?

Последнее возможно. Действительно, Вильгельм Фридеман был постоянным спутником отца в его разнообразных путешествиях. Незадолго до поездки, связанной с "Музыкальным приношением", И. С. Бах совершил в сопровождении Фридемана две такие же поездки (в 1741 и 1742 годах), и тоже в Берлин, и тоже в гости к Филиппу Эмануэлю.

Вернемся к тексту газетного сообщения, в котором сказано, что в Потсдам "прибыл знаменитый лейпцигский капельмейстер господин Бах". Если он прибыл вместе с Фридеманом, то почему назван только он один? Ведь Вильгельм Фридеман, как мы говорили выше, тогда был едва ли не более знаменит, чем его отец. Предположим, это можно трактовать так, что Себастьян прибыл в Потсдам, а Фридеман остался в Берлине. Однако несогласованность и этой версии с повествованием Форкеля очевидна. Напомним, что написано в книге: "...ему [Фридриху II] было через офицера доставлено письменное сообщение о прибытии гостей. Держа флейту в руке, король пробежал глазами бумагу и тотчас... сказал... «Господа! Старик Бах приехал!»".

В русском издании сказано о прибытии "гостей", в то время как основное значение использованного Форкелем

²⁶ См.: Bach-Dokumente. Bd 2. S. 435.

слова "fremdel" — это "чужестранцы"²⁷. Бумага, поданная офицером королю, действительно могла быть списком чужестранцев, прибывших в этот день в Берлин (Потсдам), а это значит — из Саксонии в Пруссии, со всеми вытекающими отсюда последствиями: проездом через пограничный шлагбаум, регистрацией и досмотром. Если Иоганна Себастьяна сопровождал Вильгельм Фридеман, то он должен был оказаться в списке вместе с отцом. Мог ли король, просматривая список, не отреагировать на такую знаменитость, как Фридеман, а заметить в нем лишь Иоганна Себастьяна? Мог ли даже самый заурядный любитель музыки не заметить появления двух выдающихся музыкантов одновременно?

Предположим, однако, что наши сомнения остаются лишь сомнениями и Вильгельм Фридеман все-таки сопровождал отца в его поездке. Попытаемся, исходя из имеющихся фактов, определить, был ли он в момент импровизации 7 мая в Потсдамском дворце.

Допустим, что он действительно находился там. Смоделируем гипотетически эту ситуацию. Вот отдан приказ пригласить Баха из вестибюля дворца ("Берлинские ведомости") или из квартиры Карла Филиппа Эмануэля (Форкель). Гонцы натыкаются на двух Бахов. Дан приказ доставить "старика" — а тут еще и второй, молодой. Но по нашей гипотезе он должен быть при импровизации, поэтому гонцы, несмотря ни на что, приводят и того и другого. Король удивлен нарушением его приказа, но, смолчав, принимает обоих. После этого двух великих

²⁷ Как известно, Германия в первой половине XVIII века была разделена на ряд княжеств и областей, обособленных не только территориальными границами, но и культурой, языковыми особенностями (так, в Галле до сих пор говорят с весьма заметным саксонским акцентом) и даже в музыкальном отношении.

музыкантов водят по комнатам дворца, где стоят излюбленные королем "форте и пиано", и лишь один из двух пробует инструменты и импровизирует. Королю даже в голову не приходит предложить и второму испытать свои силы, познакомиться с искусством, о котором ходят легенды²⁸. И что примечательно, это не происходит в голову не только королю, но даже самому Иоганну Себастьяну Баху, который на сей раз не догадывается воспользоваться моментом, чтобы выгодно показать своего сына — самого талантливого и самого любимого. Его просто не замечают. Не замечают настолько, что даже не упоминают ни в газетных сообщениях, ни в более позднем некрологе, ни в рассказе самого Фридемана. Что и говорить, ситуация нелепая. И вся ее нелепость — в присутствии Вильгельма Фридемана.

Наконец, обратимся к документу, в котором фигурирует один из действительных свидетелей потсдамской импровизации — Фридрих II. Этот документ — письмо барона Готфрида Бернхарда ван Свитена, австрийского дипломата и композитора (ему посвящена книга Форкеля о Бахе), князю Венцелю Антону фон Кауницу, посланное из Берлина в Вену. В этом письме, датированном 26 февраля 1774 года, ван Свитен рассказывает о своем разговоре с Фридрихом II:

"Среди прочего он <(Фридрих II)> говорил со мной о музыке и об одном великом органисте по имени <Вильгельм Фридеман> Бах, который как раз сейчас находится в Берлине. Этот музыкант обладает выдающимся даром в отношении всего, что я слышал (либо могу себе пред-

²⁸ Даже в последние годы жизни Вильгельма Фридемана это искусство оказывало очень сильное воздействие на слушателей. Форкель вспоминает: "Когда... он играл на органе, меня охватывал священный трепет" (Форкель И. Н. Цит. соч. С. 21).

ставить) по части глубины гармонических знаний и силы исполнения. Между тем люди, знавшие его отца, находят, что сын ему уступает. Того же мнения и король, который в качестве доказательства громко напел мне тему хроматической фуги, — ту, что он когда-то дал старику Баху, экспромтом сделавшему из нее фугу на 4, затем на 5 и, наконец, на восемь [(?)] obbligатных голосов”²⁹.

И. С. Бах и Фридрих II больше никогда не встречались, однако единственная потсдамская встреча произошла на последнего неизгладимое впечатление, что видно, в частности, и по приведенному письму. Черты гиперболизации отчетливо проступают в явном преувеличении количества импровизаций и числа голосов (восьмиголосную фугу просто невозможно сыграть десятью пальцами). При всем том в высказывании короля обращают на себя внимание два обстоятельства.

Первое: в документе подтверждается высокая оценка Вильгельма Фридемана как “великого органиста”, и это еще раз указывает на то, что король просто не мог не отреагировать на его присутствие во дворце — каким угодно образом.

Второе, еще более поразительное: король говорит о Вильгельме Фридемоне, тут же вспоминает о потсдамской импровизации, *но и здесь никак не связывает одно с другим*, а демонстрирует совсем иной ассоциативный путь. О впечатлившей его импровизации он вспоминает не в связи с присутствием на ней Фридемана, а как доказательство того, что отец все-таки посильнее. Могли он во всех описанных здесь случаях, высоко ценя искусство Вильгельма Фридемана, не замечать его присутствия на таком значительном — прежде всего для него самого —

мероприятии? Ведь в тот вечер он даже отменил свой флейтовый концерт! Мог ли он в беседе с ван Свитеном говорить отдельно — о Фридемоне и отдельно — об импровизации?

Все сказанное заставляет нас сделать вывод о том, что налицо целая цепь ситуаций, где присутствие Вильгельма Фридемана (если оно имело место) не могло быть не замечено, не могло не найти своего отражения, хотя бы в самой незначительной форме. Вместе с тем, *ни в одной ситуации этого не произошло*.

Во *всех случаях* присутствие Фридемана на импровизации порождает гору нелепостей и неестественностей, которые тотчас же исчезают, если его фигуру из них устранить. Всё в совокупности позволяет с достаточной степенью достоверности утверждать, что Вильгельм Фридеман на импровизации в Потсдаме 7 мая 1747 года *не присутствовал*, и маловероятно, что он вообще сопровождал И. С. Баха в этой поездке.

В связи с этим вернемся к основной проблеме — к откazu И. С. Баха импровизировать шестиголосную фугу на тему короля и замене его темы на свою собственную. Выше уже было высказано сомнение относительно этого факта, поскольку он выводится из единственного источника, а именно из переданного Форкелем рассказа Фридемана — источника, как мы видели, весьма ненадежного.

Вместе с тем существуют и другие, косвенные факты, которые дают возможность рассмотреть проблему замены темы еще с одной стороны.

Замена темы — хорошо или плохо?

Попытаемся факт отказа музыканта от импровизации на заданную тему или замены заданной темы на свою поставить в контекст баховского времени. Как к этому

²⁹ Bach-Dokumente. Bd 3. S. 276; Документы жизни и деятельности... С. 178.

относиться музыканты? Было ли это позором, доблестью или ничего не значащим фактом? Чего мог ожидать в дальнейшем музыкант, поступивший таким образом?

Обратимся к известной полемике 1737—1739 годов между Иоганном Адольфом Шайбе и Иоганном Абрахамом Бирнбаумом. История ее вкратце такова. Незадолго до этой полемики И. А. Шайбе, сын органного мастера и приятеля И. С. Баха, проходил конкурс на место органиста одной из лейпцигских церквей. И. С. Бах входил в комиссию, проводившую этот конкурс. Судя по всему, его мнение было решающим. Одним из основных условий конкурса являлась импровизация фути на заданную комиссией тему. Тема для импровизации была предложена самим Бахом. Как показывают документы полемики, Шайбе с заданием не справился, не выдержал конкурс, а стало быть, и не был принят на искомое место. В результате ему даже пришлось покинуть Лейпциг и обосноваться в Гамбурге. Здесь он стал музыкальным критиком и начал издавать журнал с многозначительным названием «Критический музыкант», в 6-й книжке которого поместил статью и в ней, не называя имени Баха, подверг его манеру письма резкой критике. Бах был узнан³⁰, и, как указывает М. С. Друскин, «сразу после выхода из печати журнала высказывались предположения, что это сделано в отместку за то, что лейпцигский кантор отверг притязания Шайбе на пост органиста»³¹. Друскин приводит убедительные доводы в пользу того, что это не вполне соответствует действительности; однако в данном вопросе, как ни странно, слухи — и даже слепоты — будут

³⁰ См. письмо И. Г. Вальтера Г. Бокемайеру от 24.01.1738 года (Bach-Dokumente. Bd 2, S. 306—307; Документы жизни и деятельности... С. 187).

³¹ Друскин М. С. Цит. соч. С. 111.

интересовать нас не меньше, чем истинное положение дел, ибо, независимо от того, как импровизировал Шайбе, они выражали отношение тогдашней музыкальной общественности к попытке уклониться от импровизации на заданную тему. А слепоту об этом, судя по всему, пустили именно с целью как можно больше уязвить противника.

Через восемь месяцев после первой публикашки Шайбе высказался еще более резко: «Баховские церковные сочинения становятся все более искусственными, все более вымученными; в них совсем нет той силы, убедительности и благоразумной осмысленности, какая есть в телемановских и грауновских произведениях»³².

Доцент риторики Лейпцигского университета магистр Иоганн Бирнбаум в статье «Непредвзятые замечания касательно одного сомнительного места в 6-й книжке «Критического музыканта»» дал отповедь Шайбе³³. Последовал обмен статьями и колкостями в них. Они принимали все более резкий характер, и наконец Бирнбаум бросает Шайбе самое обидное обвинение — в его несостоятельности во время лейпцигского конкурса и импровизации на заданную тему³⁴.

³² Шайбе И. А. Послание его высокоблагородию господину капелмейстеру Маттезону. Гамбург, январь 1738 года // Документы жизни и деятельности... С. 184.

³³ Бирнбаум И. А. «Непредвзятые замечания...» Лейпциг, январь 1738 года // Документы жизни и деятельности... С. 185—187.

³⁴ Бирнбаум пишет: «Да и можно ли осуждать господина придворного композитора (И. С. Баха. — А. М., Т. III.) за то, что он не считает праведным судьей того, кто не так давно при испытании [на должность здешнего] органиста даже не сумел подыскать спутник к предложенному ему вождю фути, не говоря уже о том, чтобы подобающим образом исполнить всю футу?» (Документы жизни и деятельности... С. 191).

Johann Adolph Scheibens,

Königl. Dänisch Capellmeister,

Kritischer Musikus

Neue,
vermehrte und verbesserte
Ausgabe.



Leipzig,
bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.

Иллюстрация 6.

Титульный лист журнала "Критический Музкус", издававшегося И. А. Шайбе (повторное издание 1745 года)

62

Des kritischen Musikus

„Der Herr . . . ist endlich in . . . der Vernunft angekommen. Er ist ein außerordentlicher Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel; und er hat zur Zeit aus einem angehofften, mit welchem er um den Vorzug streiten kann. Ich habe diesen großen Mann unterschiedenemale spielen hören. Man ersaunet bey seiner Fertigkeit, auch man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbar und so bequämlich aneinander schenken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton zu vernehmen, oder durch eine so beständige Bewegung den Körper zu verstellen.“

„Dieser große Mann würde die Verwunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Tacten, durch ein künstliches und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänge und Instrumentalisten sollen durch ihre Lehre und Instrumente eben das machen, was er auf dem Clavier spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es macht auch den Gesang durchaus unvernünftig. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen auf das Dünne geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und ehe ausnehmende Mühe, die doch vergebens angemaht ist, weil sie wider die Vernunft streitet.“

„Nach unser Musikan die Geschichte zu schärfen hat, werden meine Gedanken unserer großen Dichter be- danken nicht wenig bekräftigen

Иллюстрация 7.

Страница из статьи И. А. Шайбе с критикой И. С. Баха в журнале "Критический Музкус"

М. С. Друскин замечает, что "30 июня 1739 года, обороняясь уже не столь воинственно, Шайбе пытается опровергнуть слухи, будто на лейпцигских испытаниях, где судьей был Бах, он не сумел сыграть фугу на заданную тему"³⁵. Здесь, конечно же, речь идет о последнем ответе Шайбе Бирнбауму в журнале "Критический музыкант" от 30.06.1739 года. Шайбе оправдывается: "Сей знаменитый человек (И. С. Бах. — А. М., Т. III.) был на том испытании одним из судей. Но не надо меня путать с другим героем, не пожелавшим играть [на] предложенную ему г-ном капельмейстером Бахом тему и — вместо того — избравшим ту, какую ему самому было угодно; когда же ему была задана еще одна тема, он и вовсе скрылся из виду"³⁶.

Сам Бах открыто в этой полемике не участвовал — "фехтующими" сторонами были Шайбе и Бирнбаум, однако следы его незримого присутствия просматриваются достаточно отчетливо. Не случайно в "Ответе на непредвзятые замечания..." (в марте 1738 года) Шайбе с явной досадой пишет: "Сочинение же сие («Непредвзятые замечания Бирнбаума». — А. М., Т. III.)... имеет посвящение господину капельмейстеру Баху, ибо по преимуществу касается его самого, и, быть может, изготовлено было — по его [же] наущению — одним из его друзей. Во всяком случае, господин придворный композитор восьмого января сего года с немалым удовольствием сам раздавал его своим друзьям и знакомым"³⁷. Очевидно, данное утверждение не лишено оснований, ибо Иоганн

³⁵ Друскин М. С. Цит. соч. С. 113.

³⁶ Bach-Dokumente. Bd 2. S. 364—365; Документы жизни и деятельности... С. 194.

³⁷ Шайбе И. А. Ответ на непредвзятые замечания (И. А. Бирнбаума). Гамбург, март 1738 года (Bach-Dokumente. Bd 2. S. 312—320; Документы жизни и деятельности... С. 188—189).

Dem Hochedlen Herrn, Herrn Johann Sebastian Bachen,

Er. Königl. Maj. in Pohlen, und Erzbischoff
Durchl. zu Sachsen hochbisttlichen Hofcompositur und Capell-
meister, wie auch Directorn der Musik und Cantoren
an der Thomaschule in Leipzig,

widmet

Diese Ihnen selbst angehende Blätter
mit vieler Ergötzung
der Verfasser.

NOVATIVS.

Quid verum spero deest cum, ei toto, et semel in hoc sum.



Einmüßige soll noch gebühren werden, der das ganz
besondere Glück haben wird, allen zu gefallen. Es
ist zwar nicht zu läugnen; einen Menschen, der
als ein Zubegriß aller Vollkommenheiten, als
gütlichen Beispiel zu erhalten würdig wäre, werden wir in
einer Welt, woher die Unvollkommenheit nur allzu
betäubend erwartet. Allein wir haben billig Ursache, zu
den zu sein, wenn bey der ungemeinen Verführung des
Gg 2

Иллюстрация 8.

Ответ И. А. Бирнбаума И. А. Шайбе, опубликованный
и распространённый И. С. Бахом в январе 1738 года

Элиас Бах, двоюродный племянник Иоганна Себастьяна, в эти годы бывший его личным секретарем³⁸, внимательно следит за тем, чтобы очередной ответ Бирнбаума Шайбе был к сроку и в достойном виде опубликован в количестве двухсот экземпляров (на средства И. С. Баха). При этом он передает поклоны издателю одновременно и от "моего господина кузена (И. С. Баха. — *А. М., Т. III*) и от магистра Бирнбаума"³⁹.

Таким образом, Иоганн Себастьян был активно втянут в полемику. Во-первых, он был действующим лицом обсуждаемой истории — судьей на конкурсе и автором темы, предложенной Шайбе. Во-вторых, ему довелось стать издателем и "общественным распристрастным" труда Бирнбаума. В-третьих, он был скрытым режиссером полемики, и "выбор оружия" для того, чтобы эффективнее поразить противника, то есть бросить Шайбе обвинение в несостоятельности при импровизации фуги, явно принадлежит Баху: вряд ли университетский доцент риторики следил за подробностями испытаний органистов в местных церквях.

Напрашивается вопрос: мог ли в свете сказанного Иоганн Себастьян, прекрасно понимающий, что значит отказ от предложенной для импровизации темы и замена ее своей, поставить себя в такое же положение, как Шайбе? Да еще в присутствии музыкантов, и более того — короля? Ведь описанная история с Шайбе наверняка к тому времени не была забыта, и Бахом в первую очередь. Но даже если она была неизвестна королю и его музыкантам, она тем не менее показывает, каково было отношение музыкальной общественности к такого рода фактам. Решить-

³⁸ См.: Документы жизни и деятельности... С. 262.

³⁹ См. письмо И. Э. Баха И. В. Коху в Роннебург из Лейпцига от 7.03.1739 года (Документы жизни и деятельности... С. 190).

ся на подобный позор Бах никак не мог. Единственно верным в данной ситуации был выход по принципу "лучше несколько слабее, но все же симпривизировать, чем, откавшись, обречь себя на осмеяние".

Если fuga в условиях импровизации получалась не такой, как хотелось бы, это было вполне извинительно. Ведь в посвящении Бах сам пишет о чем-то похожем: "...я сразу же заметил, что из-за отсутствия необходимой подготовки fuga не получилась так, как того требовала столь превосходная тема"⁴⁰. Понятно, что Бах в посвящении может кокетничать, заодно нахваливая тему короля; но для нас важно другое: неудачная импровизация не была таким позором, как отказ от импровизации или замена предложенной темы на свою.

Однако можно не сомневаться, что Бах справился с заданием достойно. Порукой тому — все его творчество, опыт великого органиста, способность видеть (слышать) скрытые возможности темы, абсолютное чувство формы и многое другое. На первое же место здесь должен быть поставлен его гигантский исторический вклад в искусство фуги. За всю музыкальную историю в этой области ему не было равных, и ему единственному дано было сделать то, что не удавалось в сфере фуги никому — ни до, ни после: продемонстрировать независимость композитора от материала, полное подчинение его себе, своим задачам.

Да, теория музыки говорит о том, что определенная тема предполагает соответствующее развитие и соответствующую форму; она говорит о том, что определенная форма требует для своего осуществления и соответствующего типа тематизма; тематизм и форма требуют определенного соответствия и обнаруживают свою взаимозависимость —

⁴⁰ Bach-Dokumente. Bd I. S. 241; Документы жизни и деятельности... С. 88.

таков закон музыкального развития. И только Баху было доступно то, что можно — пусть упрощенно — сформулировать следующим образом: он мог на любую тему написать любую фугу. К маю 1747 года его опыт в этой области достиг наивысшей точки и нашел свое обобщение в “Искусстве фуги” (вероятнее всего, первый вариант уже был написан). И если в это время были музыканты, которые могли справиться с задачей импровизации шестиголосной фуги на тему Фридриха II, то первым был Иоганн Себастьян Бах.



Баллада о “предсмертном хорале”

Перед нами — один из самых волнующих манускриптов, связанных с Бахом (илл. 1). Это рукопись того хорала, который вошел в историю жизни и творчества композитора как “предсмертный”.

Напомним читателю выразительнейшие строки, посвященные этому сочинению и обстоятельствам его создания:

“Последнее время он [Бах], по-видимому, всегда находился в затемненной комнате. Почувствовав приближение смерти, он продиктовал Альтниколю хоральную фантазию на мелодию «Wenn wir in höchsten Nöten sein» («Когда нас посещают тягчайшие бедствия»), для оглавления же взял первые слова песни «Vor deinen Thron tret' ich hiermit» («Пред твоим престолом я являюсь»), которая поется на тот же напев.

Рукопись показывает нам все передышки, которые вынужден был делать больной Бах; высыхающие чернила, разбавляемые водой, день ото дня становятся жиже; едва разбираешь ноты, записанные в полутьме при плотно завешенных окнах.

В темной комнате, предчувствуя близкую смерть, он создал творение, выделяющееся даже среди его произведений, единственное в своем роде... Мировая суэта уже не проникала сквозь завешенные окна. Умирающий мастер слышал гармонию сфер. Поэтому в его музыке более не чувствуется страдание: спокойные восьмые движутся по ту сторону человеческих страстей; все проникнуто просветлением¹.

Однако нам придется еще раз удивить вас, дорогой читатель. В действительности описываемая рукопись ни к Альтникулоу, ни к затемненной комнате, ни к последним дням жизни композитора никакого отношения не имеет. И вообще вся эта история с "предсмертным хоралом" — не что иное, как еще одно занятное недоразумение.

Мы прекрасно понимаем, что на этот раз наше заявление может показаться не только смелым, но даже кощунственным! Возмущение читателей, которые привыкли к описаниям, подобным приведенному выше, можно понять. Так что на этот раз тем более обо всем по порядку. И прежде всего — о сохранившейся рукописи.

Обратимся к иллюстрации I. Вглядимся в нее внимательно. Ведь именно этот манускрипт так подробно описывался многими биографами композитора. А его внешний облик ("высыхающие чернила", следы "передышек", которые вынужден был делать больной Бах") подсказал те выразительные подробности ("затемненная комната", "опущенные шторы", "слабеющая рука мастера"), которые стали неразрывно связаны с этим хоралом. Независимость же записи — не что иное, как следствие самых трагических обстоятельств: "28 июля 1750 года, во вторник, в сумерки длинного летнего вечера, в восемь часов

¹ Шнейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964. С. 165.

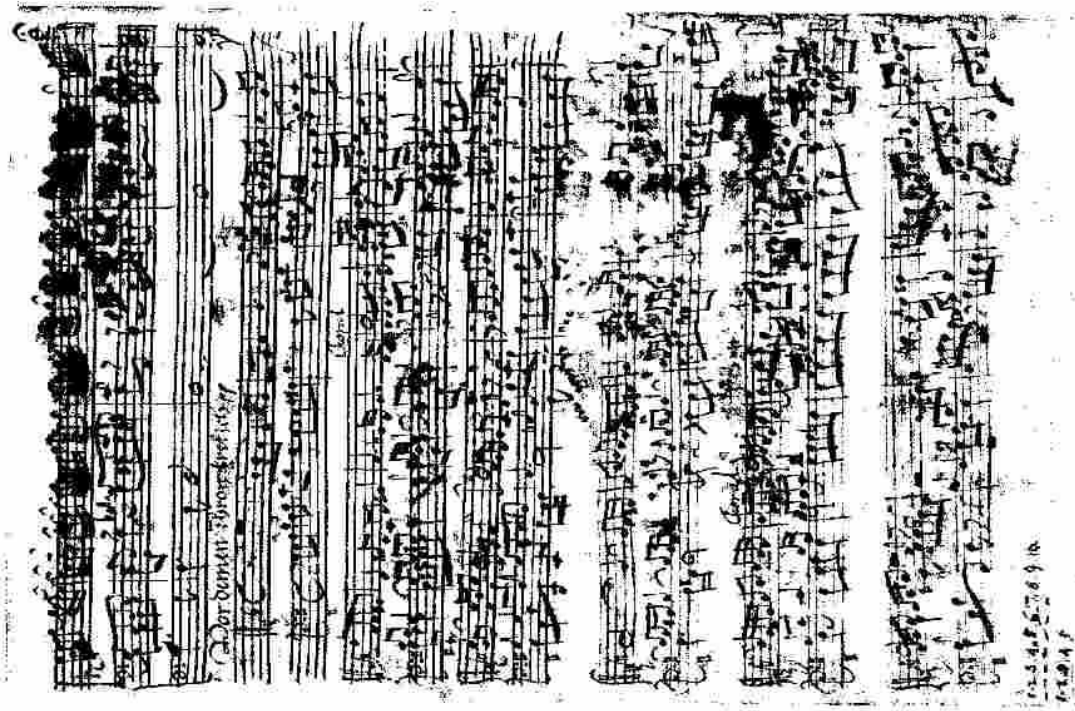


Иллюстрация I.

Рукопись хорала "Vor deinen Thron tret' ich..." (Mus. ms. Bach P 271)

пятнадцать минут сердце Баха перестало биться. Рукопись хорала оборвалась на двадцать шестом такте”².

Разглядывая манускрипт, сначала мы и впрямь можем обнаружить все признаки того, о чем только что прочли. Письмо, как видим, довольно неровное, с заметными перепадами плотности. Текст обработки обрывается в 26-м такте. Чернила, какими записан фрагмент, действительно то темнее, то бледнее. По прочтении всего написанного об этом хорале так и кажется, что Альниколь то берет в руку перо, то опять откладывает его... Как не вспомнить здесь еще и следующие строки, с их не вызывающими никаких сомнений в своей правдоподобности деталями:

“В один из дней июля Иоганн Себастьян подозвал зятя, Альниколь 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 Nöten sein» («Когда мы в тяжелой беде»). Продиктовал неторопливо, отпуская зятя от себя, потом опять призывал. Альниколь 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 троном твоим предстаю»). Завершается напряженная трудом и откровениями жизнь. Остается немного: расстаться с миром”³.

Однако, чем больше мы вглядываемся в лежащую перед нами рукопись, тем больше проступает деталей, которые никак не согласуются с приведенными описаниями.

² Курцман А. Иоганн Себастьян Бах: Маленькая документальная повесть. М., 1999. С. 88.

³ Морозов А. Бах. М., 1984. С. 241.

Над второй системой страницы, где начинается текст самой обработки, мы действительно видим заглавие хорала: «Vor deinen Thron tret' ich...»⁴ Но никакой зачеркнутой записи здесь нет. С самого начала каллиграфически выведено одно-единственное заглавие: «Vor deinen Thron...» — а названия «Wenn wir in höchsten Nöten sein» нет и в помине. Причем автору настоящего очерка доводилось (и не единожды) держать этот манускрипт в своих руках, в оригинале удалось рассмотреть все подробности этой исторической записи⁵. И читатель может поверить: никаких следов первоначального иного заглавия (подчисток, исправлений) обнаружить невозможно.

Но это пока — о начале рукописи. Теперь же обратимся к тому, как она заканчивается. Вот ее последние такты (мы специально даем их в увеличении, и читатель может сам сопоставить их с общим видом страницы на илл. 1):

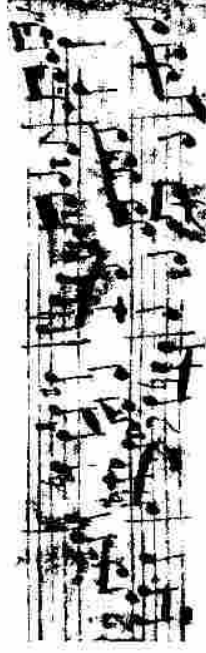


Иллюстрация 2.

Последние такты хорала в рукописи Mus. ms. Bach P 271

⁴ На верхней системе данной страницы манускрипта заканчивается текст Канонических вариаций для органа BWV 769a, занимающих предыдущие страницы рукописи.

⁵ Рукопись этой обработки является частью коллекции манускриптов, хранящихся в Государственной библиотеке Берлина под шифром Mus. ms. Bach P 271. С любезного разрешения сотрудников библиотеки посчастливилось посмотреть данную рукопись в оригинале. Пользуясь случаем, выражаем им искреннюю благодарность за предоставленную возможность.

Поневоле в памяти встают другие манускрипты композитора, которые остались недописанными и работа над которыми по тем или иным причинам оказалась прерванной:

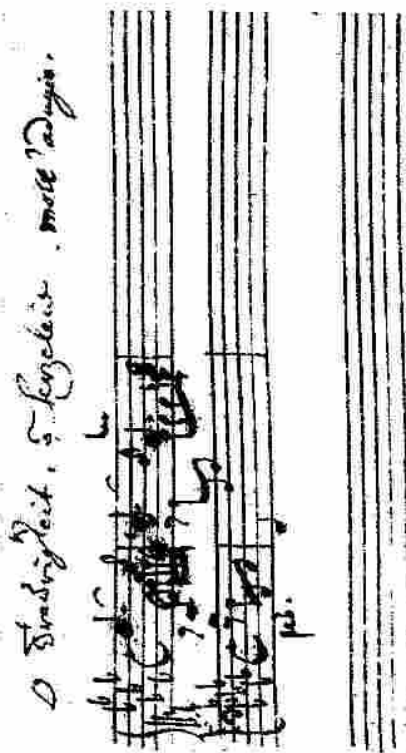


Иллюстрация 3.
Фрагмент "O Traurigkeit, o Herzeleid" из автографа
Органной книжки

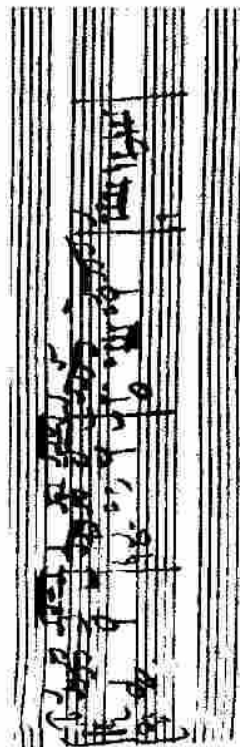


Иллюстрация 4.
Последние такты автографа неоконченной фути
из "Искусства фути"

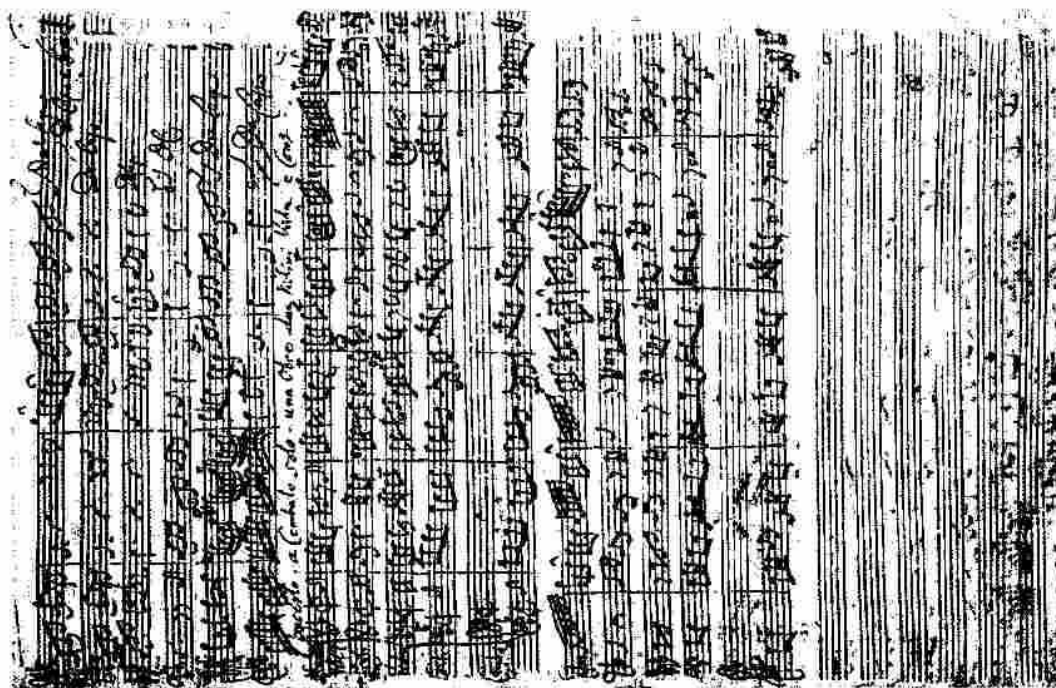


Иллюстрация 5.
Фрагмент автографа клавирного Концерта d-молл
BWV 1059

Во всех этих примерах мы видим, что текст прекращается где-нибудь в середине страницы, в середине строки. Запись одного из голосов нередко оказывается длиннее, другие голоса прерываются раньше. Во фрагменте же нашего хора (см. илл. 1 и 2) мы ясно видим, что текст на странице записан до конца — и так же *до конца строки и до конца страницы* дописаны все голоса к середине 26-го такта.

Мало того, есть еще одна очень важная особенность. Наверное, читатель обратил уже внимание на заглавные значки, которые стоят в конце нотного текста на илл. 2. Это так называемые кустоды, специальные знаки наподобие переноса, которые часто ставились в рукописи и отмечали высоту и длительность нот на следующей странице (или следующей строке). Кустоды в середине 26-го такта рассматриваемой нами рукописи указывают, что следующей нотой в верхнем голосе должна быть нота *си* первой октавы, в нижнем голосе — *си* большой октавы.

Ни один из отмеченных нами признаков не говорит о том, что «рукопись хора оборвалась» по той трагической причине, о которой мы можем прочесть в многочисленных описаниях. Напротив, судя по всему, продолжение хора должно было существовать на следующем листе, но по каким-то причинам лист этот оказался утерянным.

А теперь — о том самом Альтниколе, который всегда и во всех описаниях неизменно связывался с рассматриваемой нами рукописью.

Наверное, многим из наших читателей (и даже самым юным из них) знакомо имя Иоганна Кристофа Альтниколя (1719—1759). Однако известно оно, скорее всего, благодаря истории с «предсмертным хоралом» и связано в представлении многих с последними днями жизни композитора. Можно смело сказать даже, что в историю литературы о Бахе Альтниколь вошел как тот человек, которо-

му композитор диктовал свои последние сочинения — и не только «предсмертный хорал», но и многое другое:

«Дух творца... сопротивляется сумеркам жизни. Баху надо закончить цикл контрапунктов «Искусства фуги». Больной, превозмогая слабость, он диктует музыку Альтниколю»⁶.

«Удивительна могучая сила творческого сознания этого художника, который родился, жил и умер музыкантом: за несколько дней до смерти, обессиленный, слепой и недвижный, он диктовал своему ученику и зятю Альтниколю последний органный хорал — «*Vor deinen Thron...*»⁷.

««Искусство фуги» — последнее творение Баха, вершина его полифонического мастерства. Композитор уже не мог писать сам: он ослеп. Свои сочинения он диктует кому-нибудь из домашних: жене, подросткам детям, любимому ученику Альтниколю»⁸.

«Потом приходит Христоф Альтниколь, муж дочери Юлианы. Это молодой человек, аккуратный до пунктуальности. Бах не может причислить его к самым талантливым ученикам, но к самым добросовестным... Бах принимает диктовать свой объемистый сборник: четырнадцать фуг и четыре канона — все на одну тему. Он называет это «Искусство фуги»... Сегодня он диктует медленнее, чем всегда»⁹.

⁶ Морозов С. Цит. соч. С. 240—241.

⁷ Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1963. С. 284—285.

⁸ Великович Э. Великие музыкальные имена. СПб., 1997. С. 14. Цитируя источники, мы, как всегда, сохраняем все особенности их орфографии.

⁹ Оржеховская Ф. Себастьян Бах. М., 1960. С. 131—132.

Из всех этих описаний перед нами так и предстает следующая картина: Альтниколь, добросовестный, хоть и не очень талантливый, живет в доме композитора, пишет и пишет под диктовку Баха все его последние сочинения. А среди них, по меньшей мере, "Искусство фуги", восемь-надцать хоралов и, наверное, все, что композитор сочинял в эти последние годы.

Однако внимательный читатель обязательно прервет здесь наше повествование:

— Пойдите, ведь в предыдущем очерке уже было сказано, что "Искусство фуги" — совсем не последнее творение мастера, а создано им почти за десять лет до смерти. Да и кроме того, мы видели автограф сочинения — он целиком и полностью записан самим Бахом. При чем же здесь Альтниколь? Быть может, ему принадлежит лишь запись последнего, предсмертного хорала, а биографы и на этот раз все немного приукрасили?

Ну что ж, оставим на сей раз в стороне "Искусство фуги" и обратимся к записи последнего хорала. И, дабы убедиться в причастности к ней Альтникаля, раскроем страничку некоторых его рукописей. Ведь этот человек и в самом деле был одним из основных переписчиков произведений И. С. Баха. В его почерке до нас дошли многие сочинения великого композитора¹⁰.

На первой из приведенных страниц (илл. 6) мы видим выполненную Альтником копию одного из хоралов, сохранившихся в той же папке рукописей (Mus. ms. Bach P 271).

¹⁰ Альтникулю принадлежат важнейшие копии второго тома "Хорошо темперированного клавира", целого ряда кантат (BWV 8, 82, 96, 139, 204), четырех кратких месс BWV 233—236, клавирных концертов BWV 1054, 1060, органных хоралов BWV 666, 667 и других сочинений И. С. Баха (см.: *Durr A. Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann*

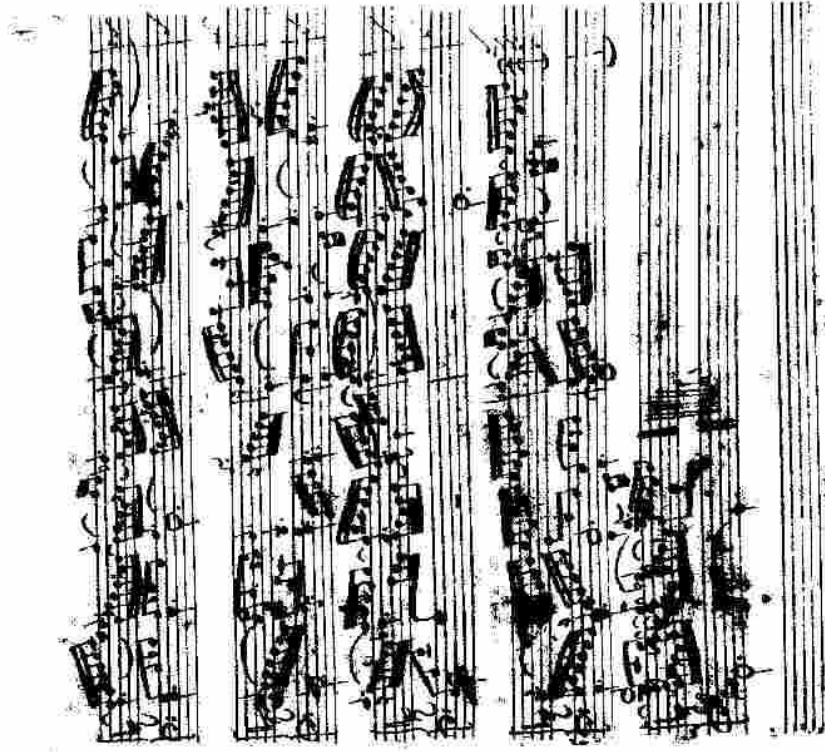


Иллюстрация 6.

Копия органного хорала BWV 667

Friedrich Agricolas // *Bach-Jahrbuch* 1970. S. 44—65). Кроме того, почерк Альтникаля встречается и во множестве других манускриптов баховских сочинений. Некоторые из них датируются временем после 1750 года. Но в подавляющем большинстве все перечисленные выше рукописи выполнены им с 1744 по 1747/48 годы. В этот период он действительно находился в Лейпциге, был учеником и копиистом Иоганна Себастьяна.

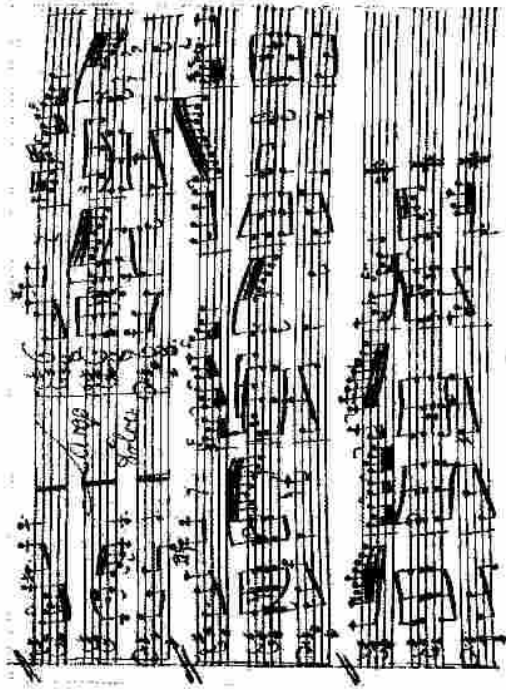


Иллюстрация 7. Копия Сонаты BWV 1030

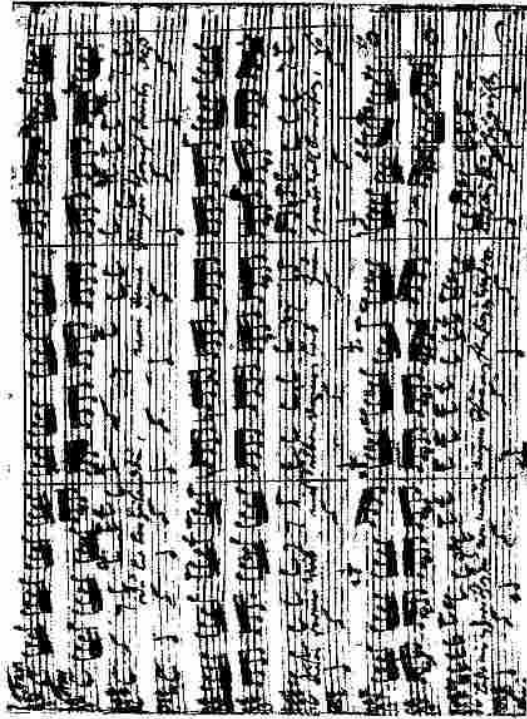


Иллюстрация 8. Копия "Страстей по Матфею"

Далее представлен фрагмент копии Сонаты h-moll для флейты и obbligатного чембало (илл. 7), а ниже — страница из копии "Страстей по Матфею", выполненной Альтниколем в 1740-е годы (илл. 8).

Если все приведенные нами тексты (илл. 1, 6, 7, 8) записаны одним и тем же человеком, то почерк их, естественно, должен быть один. Даже при том, что рукописи могли быть выполнены в разное время, должна сохраниться индивидуальная манера записи определенных знаков и какие-то другие характерные черты нотации. Вель почерк любого человека, какие бы изменения ни происходили с ним в течение жизни, сохраняет целый ряд достаточно устойчивых, определенных признаков. То же самое, как установлено, касается и нотного письма.

Однако, присмотревшись ко всем приведенным записям повнимательнее, мы не сможем не заметить, что почерк, каким записана обработка "Vor seinen Thron", имеет свои отличительные черты, а почерк рукописей Альтниколя — свои. Посмотрим, как записывают половинные ноты Альтниколь и как они выглядят в рукописи рассматриваемого нами хора:



Альтниколь

Копист BWV 668

Иллюстрация 9.

Обратим внимание на то, как выглядят у Альтниколя другие ноты — четвертные, восьмые, шестнадцатые — и как такие же знаки записаны в нашем хорале:



Альтниколь



Копиист BWV 668

Иллюстрация 10.

Далее, если сравнить в этих рукописях начертание ключей, акколад (см. только что приведенные выше факсимиле), пауз, наконец, тех же самых кустод, то обнаруживаются явные различия:

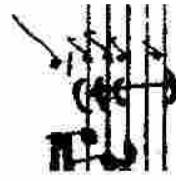


Альтниколь



Копиист BWV 668

Иллюстрация 11.



Альтниколь



Копиист BWV 668

Иллюстрация 12.

Как видно из приведенных примеров, Альтниколь обладал весьма характерным почерком, и его нотная графика легко узнаваема. В рукописи же хорада, о котором идет речь, мы видим почерк совершенно другого человека.

Трудно поверить: неужели та самая рукопись, которая так часто описывалась биографами и связывалась с именем Альтниколя, в действительности не имеет к нему никакого отношения? И если ни в "Искусстве фуги", ни в "предсмертном хораде" его почерк не появляется, то что же он все-таки записывал под диктовку великого композитора — ведь появление его имени на страницах многочисленных книг в связи с последними днями жизни Баха, наверно, не случайно? Возможно, все это время он находился подле композитора и записывал под его диктовку что-то другое?

Чтобы разобраться и в этом, обратимся к известным фактам жизни и деятельности Альтниколя. Вот краткие сведения из его биографии.

Иоганн Кристоф Альтниколь родился в конце декабря 1719 года в Берне. Известно, что в марте 1744 года он поступил в Лейпцигский университет и, по-видимому, в этот же год стал учеником И. С. Баха. Двадцатого января 1749 года он обвенчался с дочерью Баха Элизабет Юлианой Фридерикой. Еще за год до этого, в январе 1748 года, успешно выдержал испытание на должность органиста в Нидервизе. В середине сентября того же 1748 года он получил уже место органиста в Наумбурге, где жил и работал все следующие годы. Альтниколь был одним из самых близких учеников композитора, находился в его доме и записал множество копий его сочинений. Но все это — занятия, постоянное общение с Бахом, интенсивное копирование его сочинений — имело место в 1744—1747 годах. В начале же 1748 года, то есть за два с половиной года (!) до кончины великого композитора, Альтниколь в связи

с получением должности органиста в другом городе покинул Лейпциг и при Иоганне Себастьяне с тех пор уже не находился...

И еще одно — помните, насчет музыкантских качеств Альтникаля: "Бах не может причислить его к самым талантливым ученикам..."?

К счастью, сохранился ряд важнейших документов, написанных самим Бахом и связанных с этим его учеником. В нескольких свидетельствах, написанных на имя Альтникаля, Бах отмечал его достоинства как исполнителя и композитора. Вот выдержка из одного такого документа: "...Сим удостоверяю, что упомянутый господин Альтникаль не только около четырех лет усердно содействовал нашему Choro Musico, успешествуя в меру того, что требуется от искусного музыканта, как по части пения, так и [в игре] на различных инструментах, но и [представил] удачные собственные церковные сочинения [...], каковые[] нашли здесь, у нас, большое одобрение. И коль скоро ныне он в состоянии достойно отправлять должность музикадиректора либо органиста, то не сомневаюсь, что всевышний пробудит благосклонность у доброжелателей, каковые не преминут принять в соображение его искусство и при случае всемерно поспособствовать его удачам..."¹¹ Далее же следует еще более важное для нас высказывание И. С. Баха: "И в довершение: это ученик, за коего мне не будет стыдно"¹².

Высоко оценивались достоинства Альтникаля и другими людьми, знавшими его. Так, И. А. Хиллер в "Жизнеописаниях знаменитых теоретиков и практиков музыкального искусства" указывал: "Из его [Баха] учеников по композиции и клавиру назовем лишь некоторых, а именно тех,

¹¹ Цит. по: Документы жизни и деятельности... С. 136—137.

¹² См.: Там же. С. 137.

кто, по нашему убеждению, делает честь своему учителю. Это, пожалуй, прежде всего Альтник[к]оль, впоследствии ставший его зятем..."¹³ "Искусным композитором" назван он и в некрологе¹⁴. Так что, как видим, не только "добрословность", но и другие замечательные качества, сделавшие Альтникаля достойным учеником великого мастера, весьма высоко оценивались самим Бахом и его современниками.

Вернемся, однако, к рукописи нашего хора. Если, как мы установили, Альтникаль не имеет к ней отношения, то кто же все-таки тот человек, который находился при композиторе в последние дни и часы и записывал под его диктовку это сочинение?

К сожалению, имя того, кто записал хорал "Vor deinen Thron", пока не установлено. В баховской литературе он так и значится как неизвестный копист (либо как Анонимус 12¹⁵, либо как Анонимус Vt¹⁶). Почерк его обнаружен в целом ряде рукописей сочинений И. С. Баха¹⁷,

¹³ Цит. по: Документы жизни и деятельности... С. 138.

¹⁴ Там же. С. 236.

¹⁵ По каталогу П. Каста — см.: Kast P. Die Bach-Handschriften von Berliner Staatsbibliothek // Tübinger Bach-Studien. Heft 2/3. Trossingen, 1958.

¹⁶ По номенклатуре А. Дюрра — см.: Durr A. Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Kassel, 1976; см. также: Kobayashi Y. Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrbuch 1988. S. 29—31.

¹⁷ Этому переписчику принадлежат копии исполнительских партий кантаты BWV 195 (Mus. ms. Bach St 12), партии continuo из "Sanctus" BWV 232/III (Mus. ms. Bach St 117), отдельных исполнительских партий последней версии "Страстей по Иоанну" BWV 245 (Mus. ms. Bach St 111).

а также некоторых произведений К. Ф. Э. Баха¹⁸. По изменениям в его почерке установлено, что копии "Sanctus" И. С. Баха относятся к 1743—1748 годам, копии "Страстей по Иоанну" и кантаты BWV 195 записаны им, по всей вероятности, с августа 1748-го по октябрь 1749 года. Фрагмент хора "Vog deinen Thron" датируется более поздним временем, после марта 1750 года¹⁹. Вероятно, уже в 1750 году этот копист покинул Лейпциг и работал переписчиком у Карла Филиппа Эмануэля в Берлине. О том, что этот человек находился в доме Иоганна Себастьяна в самые последние его дни и записывал под диктовку Баха какие-либо сочинения, никаких сведений нет.

Сохранившаяся рукопись хора не обнаруживает следов диктовки. Недостаточная точность записи нот по вертикали и другие особенности письма характерны для остальных известных нам рукописей этого кописта. А бросающаяся в глаза неравномерная плотность записи объясняется, судя по всему, следующим.

Обратите внимание: на илл. 1 достаточно ясно видно, что верхняя половина листа раштрирована одним способом, нижняя — другим²⁰. По-видимому, использовались два различных раштра (для верхней части листа — более мелкий, с небольшими расстояниями между зубцами, для нижней — более крупный). И хотя разница в раштрировании нотных станов не очень велика, группировка их в сис-

¹⁸ По крайней мере три сонаты К. Ф. Э. Баха (Wq 65/27, 65/25 и 65/30) дошли до нас в копиях Anonymus'a 12.

¹⁹ См.: *Kobayashi Y. Op. cit.* S. 64.

²⁰ На протяжении настоящей книжки нам не раз уже приходилось говорить о том, что специальной нотной бумаги во времена Баха не существовало. Нотные станы наносились на обычную бумагу при помощи особого инструмента с пятью зубцами, называемого раштром (Rastl, или Rastal).

темы и расположение относительно друг друга существенно различны. Нотные станы в верхней части листа сгруппированы по три, нижняя часть раштрирована в системах из двух нотных станов.

Надо сказать, что для чистовых рукописей Баха очень характерно раштрирование с точным учетом партитуры и с соответствующей группировкой нотных станов в системы (чаще всего между системами расстояния делались больше, чем между нотными станами внутри системы). Судя по этим особенностям, вся верхняя половина приведенной страницы была раштрирована Бахом с расчетом на запись Канонических вариаций (в системах из трех нотных станов)²¹. Нижняя часть листа, вероятно, вначале осталась пустой, а затем была раштрирована в системах из двух нотных станов, как требовалось для записи органной обработки. Именно отсюда и неравномерная плотность текста.

Но может быть, всё это не важно? Ведь, в конце концов, кто записал это сочинение, под диктовку И. С. Баха или нет, к самой музыке не имеет прямого отношения и, разумеется, не может изменить того факта, что перед нами — последний органичный хорал великого композитора и, как последнее сочинение любого великого художника, обладает особым для нас смыслом. Ведь именно так это всегда и понимается: "...мировая суета уже не проникала сквозь завешенные окна... спокойные восьмые движутся по ту сторону человеческих страстей; все проникнуто просветлением..." (А. Швейцер).

Увы, и на сей раз нам придется сильно разочаровать вас, наш читатель. Дело в том, что хоральная обработка, записанная в манускрипте, никак не может считаться тем

²¹ Как мы уже говорили, автограф Канонических вариаций занимает предыдущие страницы рукописи, а на данной странице Бах записал последние такты этого сочинения.

сочинением, которое композитор создавал перед самой своей смертью. Как и предыдущие семнадцатые хоралов, сохранившиеся в той же папке рукописей, эта обработка была создана гораздо ранее. Первый ее вариант содержится еще в "Органной книжке", а, как мы помним из предыдущих очерков, большая часть сочинений в ней была написана композитором в Веймаре, в один из ранних периодов творчества (1713—1714). Примерно в эти же годы, может быть чуть позже, Бах сочинил и те обработки, которые известны теперь как "Великие восемнадцатые хоралов"²². Однако спустя почти тридцать лет композитор вернулся к ним и переработал. Именно эти переработанные версии и оказались собранными в папку рукописей Mus. ms. Bach P 271. В очерке "Первые уроки, или Лунная тетрадь" нам приходилось уже представлять читателю разного рода коллекции рукописей — те, в которых переплет делался до начала записей, а также те, которые собирались позже и объединяли в себе различные рукописи, первоначально независимые друг от друга. Так вот, папка Mus. ms. Bach P 271 — пример именно последнего рода. Все записи в ней — органичные трио-сонаты, хоральные обработки, Канонические вариации — были собраны не Бахом, а другими людьми, и сделано это было позже, для сохранности манускриптов. Если существовало окончание хорала "Vogel im Thron", на что могут указывать кустоды (см. илл. 2),

²² Наверное, читателю уже приходилось сталкиваться с тем, что собрание это фигурирует в литературе то как "Восемнадцатые хоралы", то как "Семнадцатые". Все дело именно в последней обработке. Одни считают, что она не относится к этой группе хоралов, другие же полагают, что никаких оснований исключать ее отсюда нет. И хотя более ранняя версия восемнадцатого хорала не сохранилась в веймарской рукописи, именно этот, ранний вариант (со словами "Weiß wir in höchsten Noethen"), "дабы вознаградить друзей музы", включен в оригинальное издание "Искусства фуги".

то лист этот был утерян уже давно, в самом начале составления коллекции.

Откуда же в таком случае возникла вся эта история с "предсмертным хоралом"? Откуда возник Альтниколь, если в эти годы он даже не находился при Бахе и никак не мог записывать что-либо под его диктовку? Возможно, перед нами — еще один из примеров того же "снежного кома", с которым мы не раз уже сталкивались в других ситуациях, с другими сочинениями композитора?

Попробуем и на этот раз распутать.

Имя Альтниколя, а также сообщение времени и обстоятельств диктовки хорала, оказывается, впервые появляется в книге И. Н. Форкеля (1802)²³. В более ранних же источниках — упоминании к оригинальному изданию "Искусства фуги" (1750 или 1751), предисловии Ф. В. Марпурга ко второму изданию (1752), труде И. М. Шмидта "Musico-Theologia" (1754) — говорится

²³ Интересно, что в литературе начала XIX века были и другие претенденты на роль участника легендарной сцены диктовки. Так, в работе Ф. А. Рёбера (1810) Бах диктовал хорал одному из своих последних учеников, И. К. Киттелю (см.: *Schulze H.-J. Über die "unvermeidlichen Lücken in Bachs Lebensbeschreibung"* // *Bachforschung und Bachinterpretation heute — Wissenschaftler und Praktiker im Dialog: Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg*. Kassel, 1981. S. 39—42). По сообщению И. Г. Шустера (1833), этим человеком был К. Ф. Пенцель (см.: *Kobayashi Y. Franz Hauser und seine Bach-Handschriftensammlung*. Göttingen, 1973. S. 109—111, 270). Большинство же биографов Баха, вслед за Форкелем, начали связывать историю записи этого хорала с именем Альтниколя. Однако есть основания думать, что добавление этого имени, так же как сообщение времени и обстоятельств диктовки, могло быть сделано Форкелем достаточно произвольно (или на основе неточных сведений, полученных им от одного из сыновей композитора). Характерно, что в некрологе обо всей этой истории с "предсмертным хоралом" нет ни единого слова.

лишь то, что Бах диктовал это сочинение "одному из друзей", и не уточняется ни кому он его диктовал, ни когда это было сделано²⁴.

Самое первое из упоминаний — сообщение анонимного издателя на обороте титульного листа оригинального издания "Искусства фуги". Марпург и Шмидт почти дословно повторили то же самое. Форкелем же к этому сообщению уже добавлены подробности, и представлено оно следующим образом: "Отсутствие конца в фуге, оказавшейся последней, восполнено присовокупленным к проведению хоралом (разработанным 4-голосно) «Wenn wir in höchsten Nöthen sein» (и т. д.). Бах, будучи уже слепым, за несколько дней до смерти продиктовал его своему зятю Альтшникколю"²⁵.

Помните историю с "Лунной тетрадью"? Как "снежный ком" оказался накатан всего лишь на одно-единственное слово? Здесь мы опять видим что-то очень похожее. Краткое сообщение неизвестного издателя

²⁴ Читатель может это проверить, обратившись к упомянутым документам (см.: *Bach-Dokumente*, Bd 3. S. 12—13, 15, 73). Насколько достоверно данное сообщение, остается неясным. Если сочинение уже существовало в одной или даже нескольких более ранних версиях, то зачем было его диктовать? А возможно, Бах диктовал что-то другое — изменения и добавления к тексту того хорала, который был сочинен в Веймаре и который кто-то из друзей играл ослепшему мастеру, слушая его замечания и записывая их? (Ныне высказываются такие предположения — см.: *Wolff Chr. Bach: Essays on his Life and Music*, Cambridge, 1991, P. 291—294.) Или же издатели "Искусства фуги", дабы "вознаградить друзей музы", добавили к изданию выбранный ими по своему усмотрению хорал и ввели такое уведомление, чтобы хоть как-то объяснить его появление в этом сборнике?

²⁵ *Форкель И. Н.* Цит. соч. С. 52—53. Надо заметить, что Форкель, указав заглавие хорала, допустил неточность. В рукописи мы уже видели, что хорал озаглавлен "Vor deinen Thron", в приведен-

из книги в книгу постепенно обрastaет все новыми и новыми подробностями. И вот уже перед нами — "затемненная комната", "плотно завешенные окна", Альтшникколь, "по привычке" берущий перо и записывающий в полутьме под диктовку Баха чуть ли не все его собрание сочинений...

Наверное, если продолжать в том же духе, то история эта (как, впрочем, и многие другие) и дальше будет расширяться все новыми и новыми красками. А мы тем самым все больше и больше будем удаляться от того, что сохранилось в наиболее достоверных источниках — рукописях.

Во всяком случае, в истории с "предсмертным хоралом" мы несомненно опять обратились к дошедшему до нас манускрипту. Именно эта единственная рукопись хорала "Vor deinen Thron" повествует нам его историю совершенно иначе.

На протяжении 1740-х годов Бах работал над новой версией хоральных обработок, созданных в Веймаре. Развивал и расширял их, переписывал сам или давал переписывать копиистам. Ко многим своим сочинениям в разные

ной же цитате говорится, что Бах диктовал его с другим текстом. Возможно, Форкель не был знаком с рукописью. Однако ошибка с заглавием — совсем не случайность. К тому же именно эта ошибка фигурирует и в упомянутых работах Ф. А. Рёбера и И. Г. Шустера. Дело в том, что текст "Vor deinen Thron" не имел в то время никакой собственной мелодии в книгах гимнов центральной Германии. С мелодией хорала "Wenn wir in höchsten Nöthen sein" этот текст соединялся чрезвычайно редко (отмечены лишь единичные случаи такого использования в лейпцигских книгах гимнов 1693 и 1703 годов, но не во время пребывания там Баха). Кроме того, употребление формы первого слова "Vor" вместо "Für" никогда не наблюдалось в лейпцигских публикациях этого текста до 1750 года (см.: *Kelly Cl. Johann Sebastian Bach's "Eighteen" Chorales*, BWV 651—668: *Perspectives on Editions and Hymnology*, Diss. Rochester, New York, 1988, P. 237—245). Так что исходило ли заглавие "Vor deinen Thron" от самого И. С. Баха, остается загадкой.

периоды творчества он возвращался подобным образом. Существуют разные версии Французских сюит, Инвенций и Синфоний, прелюдий и фуг "Хорошо темперированного клавира", концертов, сонат. Именно к инструментальным произведениям, как показывают дошедшие до нас манускрипты, Бах возвращался чаще всего, менял, перерабатывал их текст, вносил все новые и новые детали. Еще Форкель писал "о том, с каким усердием Бах всю жизнь работал над усовершенствованием своих произведений". И далее: "Я имел возможность сопоставлять многие рукописи его важнейших сочинений, относящиеся к разным годам жизни композитора, и должен признаться, что меня часто поражали и радовали те средства, к которым он прибегал в своем неизменном стремлении превратить ущербное в хорошее, хорошее — в более удачное, а лучшее — в наилучшее"²⁶.

Рукопись двадцати пяти с половинной тактов хорала "Vog deinen Thron" (в почерке неизвестного переписчика) сохранила для нас одну из таких переработок. Кто знает, — быть может, кустоды в конце этого фрагмента заключают в себе особый смысл для нас сегодня: указуя то, что должно последовать далее, они остались как знак вечности и непрерывности процесса совершенствования, его безостановочности и бесконечности в развитии культуры и человечества...



²⁶ Форкель И. Н. Цит. соч. С. 64—65.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики: Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев, 1974.
2. Базунов С. А. И. С. Бах. Его жизнь и музыкальная деятельность: Биографический очерк. СПб., 1894.
3. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. с англ. М.; Л., 1967.
4. Великович Э. И. Великие музыкальные имена: Биографии. Материалы и документы. Рассказы о композиторах. СПб., 1997.
5. Вернон Р. Жизнь великих музыкантов. Эпоха творчества / Пер. с англ. А. В. Севостьяновой. М., [б. г.].
6. Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем., вступ. ст. и прим. Е. Браудо. М., 1912.
7. Галацкая В. И. С. Бах. М., 1966.
8. Гуревич Е. Л. Музыкальное воспитание и образование на немских землях: От средневековья к XXI столетию. М., 1991.
9. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. М., 1980.
10. Доули Т. Бах / Пер. с англ. А. Н. Виноградовой и А. А. Ивановой. Челябинск, 2001.
11. Друскин М. С. Дополнение к бахяне // Очерки, статьи, заметки. Л., 1987. С. 171—185.
12. Друскин М. С. Из истории зарубежного баховедения // Очерки, статьи, заметки. Л., 1987. С. 120—150.
13. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.

14. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. Л., 1960.
15. Друскин М. С. Нерешенные вопросы баховедения // Очерки, статьи, заметки. Л., 1987. С. 150—171.
16. Кац Б. Времена — люди — музыка. Л., 1988.
17. Кац Б. К реконструкции замысла "Музыкального приношения" // Сов. музыка, 1985. № 6. С. 67—75.
18. Конен В. Дж. Бах Иоганн Себастьян // Муз. энциклопедия. Т. 1. М., 1973. Стб. 353—364.
19. Концевский Н. Иоганн Себастьян Бах (исторические свидетельства и аналитические данные об исполнительских и педагогических принципах) // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 1. М., 1979. С. 85—106.
20. Концевский Н. "Клавирная книжечка Вильгельма Фридемана" как учебное пособие / Предисл. к изданию: Бах И. С. Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха. Для фортепиано. М., 1975. С. 4—13.
21. Концевский Н. Вступительная статья и редакция "Искусства фуги" И. С. Баха // И. С. Бах. Искусство фуги. Издание для фортепиано. М., 1974.
22. Курцман А. Иоганн Себастьян Бах: Маленькая документальная повесть. М., 1999.
23. Левик Б. Иоганн Себастьян Бах. М., 1951.
24. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Кн. 2. М., 1987.
25. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934.
26. [Мейсел Э.] Иоганн Себастьян Бах. Хроника жизни, изложенная его вдовой Анной Магдаленой Бах, урожденной Вюлькен / Пер. с англ. С. Грохотова. М., 2000.

27. Милка А. "Музыкальное приношение" И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М., 1999.
28. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967.
29. Морозов С. Бах. М., 1984.
30. Музыкальная Академия. № 4, 2000.
31. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. и вступ. ст. В. П. Шестакова. М., 1966.
32. Наливайко Д. С. Искусство: Направления. Течения. Стили. Киев, 1981.
33. Одолевский В. Ф. Себастьян Бах // Одолевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 404—435.
34. Оржеховская Ф. Себастьян Бах. М., 1960.
35. Попова Т. В. Зарубежная музыка XVIII и начала XIX века. Книга для учащихся старших классов. М., 1976.
36. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И. С. Баха: Очерки. М., 1981.
37. Прохорова И. Музыкальная литература зарубежных стран. Для 5-го класса детской музыкальной школы. М., 1999.
38. Розанов И. В. Принципы клавирной педагогики и исполнительства Франции и Германии первой половины XVIII в. (на материале французских и немецких трактатов). Дисс. Л., 1981.
39. Розанов И. В. Трактат Николо Паскуали (Элинбург, ок. 1758) и проблемы исполнения орнаментики в английской музыке конца XVII—первой половины XVIII вв. // Исследования. Публицистика: К XX-летию кафедры музыкальной критики. Сб. научных статей. СПб, 1997. С. 242—320.
40. Розеншильд К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. Вып. 1. М., 1963.
41. Русская книга о Бахе / Сб. ст. под ред. Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова. 2-е изд. М., 1986.

42. *Скюдина Г. Жизнь Баха // Музыкальная жизнь, № 7. Июль 2000. С. 2—8.*
43. *Скюдина Г. Рассказы о И. С. Бахе. М., 1985.*
44. *Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с нем. В. А. Ерохина. М., 1987.*
45. *Хаммершлаг Я. Если бы Бах вел дневник... / Пер. с венг. Кс. Стебневой. 3-е изд. Будапешт, 1965.*
46. *Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха / Сост., вступ. ст. и комм. Т. Шабалиной. СПб., 1997.*
47. *Хубов Г. Себастьян Бах. М., 1963.*
48. *Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскина, под ред. и с послесл. М. С. Друскина. М., 1964.*
49. *Allium J. Wie "moralisch" ist das Toback-Rauchen? // Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie: Johann Sebastian Bach im Zentrum. Leipzig, 1999. S. 194—209.*
50. *Альте Musik als ästhetische Gegenwart. Bach, Händel, Schütz: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Stuttgart 1985 / Hrsg. von D. Berke und D. Hanemann. Kassel, 1987.*
51. *Амstädter Bachbuch: Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt / Hrsg. von K. Müller und Fr. Wiegand. Arnstadt, 1957.*
52. *J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices / Ed. by G. Stauffer and E. May. Bloomington, 1986.*
53. *Bach-Bibliographie: Nachdruck der Verzeichnisse des Schrifttums über Johann Sebastian Bach (Bach-Jahrbuch 1905—1984); mit einem Supplement und Register / Hrsg. von Chr. Wolff. Kassel, 1985.*
54. *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs / Hrsg. von H.-J. Schulze und Chr. Wolff. Bd I. Vokalwerke, Teile 1—4. Leipzig; Dresden, 1985—1989.*
55. *Bach-Dokumente / Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig unter Leitung von W. Neumann (Supplement zu: Johann Sebastian Bach.*
- Neue Ausgabe sämtlicher Werke). Kassel; Leipzig, 1963—1972. Bd 1—3.
56. *Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog / Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. Kassel, 1981.*
57. *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays / Ed. by P. Williams. Cambridge, 1985.*
58. *Bachiana et alia Musicologica. Festschrift für Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983 / Hrsg. von W. Rehm. Kassel, 1983.*
59. *Bach-Interpretationen / Hrsg. von M. Geck. Göttingen, 1969.*
60. *Bach-Studien 5. Eine Sammlung von Aufsätzen / Hrsg. von R. Eller und H.-J. Schulze. Leipzig, 1975.*
61. *Bach Studies / Ed. by Don O. Franklin. Cambridge; New York, 1989.*
62. *Bach Studies 2 / Ed. by D. Melamed. Cambridge, 1995.*
63. *A Bach Tribute: Essays in Honor of William H. Scheide / Ed. by P. Brainard und R. Robinson. Kassel; Basel; London, 1993.*
64. *Bach-Werke-Verzeichnis: Kleine Ausgabe (BWV^{2a}) nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe / Hrsg. von A. Dürr und Y. Kobayashi unter Mitarbeit von K. Beifwenger. Wiesbaden, 1998.*
65. *Badura-Skoda P. Bach-Interpretation: die Klavierwerke Joh. Seb. Bachs. Laaber, 1990.*
66. *Beifwenger K. Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek. Kassel, 1992.*
67. *Bergel E. Bachs letzte Fuge: Die "Kunst der Fuge" — ein zyklisches Werk — Entstehungsgeschichte — Erstausgabe — Ordnungsprinzipien. Bonn, 1985.*
68. *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft / Hrsg. von W. Hoffmann und A. Schneiderheinze. Leipzig, 1988.*

69. Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs / Bach-Dokumente. Bd 4. Leipzig; Kassel, 1979.
70. *Bitter C. H.* Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin, 1868.
71. *Bitter C. H.* Johann Sebastian Bach. Bd 1, 2. Berlin, 1865.
72. *Bleischmidt E. R.* Die Amalien-Bibliothek: Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen (1723–1787); historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften. Berlin, 1965.
73. *Blume Fr.* Umrisse eines neuen Bach-Bildes: Vortrag für das Bachfest der internationalen Bach-Gesellschaft in Mainz, 1. Juni 1962; Vorabdruck // *Musica* 16 (1962). S. 169–176.
74. *Boyd M.* Bach (The Master Musicians). Oxford, 1995.
75. *Breig W.* The "Great Eighteen" Chorales: Bach's Revisional Process and the Genesis of the Work // J. S. Bach as Organist. Bloomington, 1986. P. 102–120.
76. *Butler G.* Bach's Clavier-Übung III: The Making of a Print with a Companion Study of the Canonic Variations on "Vom Himmel Hoch", BWV 769. Durham and London, 1990.
77. *Butt J.* Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach. Cambridge, 1990.
78. *Butt J.* Music Education and the Art of Performance in the German Baroque. Cambridge, 1994.
79. The Cambridge Companion to Bach / Ed. by J. Butt. Cambridge, 1999.
80. *Chiapusso J.* Bach's World. Bloomington and London, 1968.
81. *Chrysander F.* Johann Sebastian Bach und sein Sohn Friedemann Bach in Halle, 1713–1768 // Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft, 1867, S. 242–244.
82. [*Corrette M.*] L'Ecole d'Orphée... Paris, 1738.

83. [*Couperin F.*] L'Art de toucher le Clavecin... Paris, 1717.
84. *Cox H.* [ed.] The Calov Bible of J. S. Bach. Ann Arbor, 1985.
85. [*Czerny C.*] Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung... Wien, [1846].
86. *Dadelsen G. von.* Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs // Tübinger Bach-Studien, Heft 4/5. Trossingen, 1958.
87. *Dadelsen G. von.* Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises // Tübinger Bach-Studien, Heft 1. Trossingen, 1957.
88. *Dadelsen G. von.* Zur Entstehung des Bachschen Orgelbüchleins // Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Kassel, 1963. S. 74–79.
89. *Dadelsen G. von.* Die "Fassung letzter Hand" in der Musik // *Acta Musicologica* XXXIII, 1961. S. 1–14.
90. *Dadelsen G. von.* Originale Daten auf den Handschriften J. S. Bachs // Hans Albrecht in Memoriam. Kassel, 1962. S. 116–120.
91. *Dadelsen G. von.* Über Bach und anderes. Aufsätze und Vorträge 1957–1982. Laaber, 1983.
92. *Daube O.* Das Leben des WohlEdlen und Hochachtbaren Hochberühmten Herrn Johann Sebastian Bach. Wuppertal, 1984.
93. *David H. Th.* J. S. Bach's Musical Offering: History, Interpretation, Analysis. New York, 1945.
94. *David H. Th.* Bachfeier der Stadt Leipzig. Leipzig, 1928.
95. *Daw St.* Copies of J. S. Bach by Walther & Krebs: A Study of the Manuscripts P 801, P 802, P 803 // The Organ Yearbook, 1976. Vol. VII. P. 31–58.
96. *Domizlaff I.* Das Bachhaus Eisenach. Fakten & Dokumente. Eisenach, 1984.

97. *Donhof M., Scheidt H.* Arnstadt — Bildende Kunst der Bachzeit 1685—1750. Arnstadt, 1985.
98. *Donington R.* Baroque Music: Style and Performance. London, 1982.
99. *Diirr A.* Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs // Bach-Jahrbuch 1957. S. 5—162.
100. *Diirr A.* Zur Chronologie der Handschrift Johann Christoph Altnickols und Johann Friedrich Agricolas // Bach-Jahrbuch 1970. S. 44—65.
101. *Diirr A.* Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten. 5., überarbeitete Auflage. Kassel, 1985. Bd 1, 2.
102. *Diirr A.* Johann Sebastian Bach: Seine Handschrift — Abbild seines Schaffens. Wiesbaden, 1984.
103. *Diirr A.* Johann Sebastian Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Kassel, 1998.
104. *Diirr A.* Neues über die Möllersche Handschrift // Bach-Jahrbuch 1954. S. 66—74.
105. *Eichberg H.* Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe. Ser. V. Bd 10.
106. *Eidam K.* Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach. München, 1999.
107. Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Leipzig, 1971—.
108. *Falck M.* Wilhelm Friedemann Bach. Leipzig, 1919.
109. Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Kassel, 1963.
110. Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag / hrsg. von Th. Kohlhaase und V. Scherliess. Neuhausen-Stuttgart, 1978.
111. Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985 / Hrsg. von G. Allrogen und D. Altenburg. Kassel, 1986.

112. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Bruxelles, 1844. T. VIII; Paris, 1864. T. VII.
113. *Forkel J. N.* Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig, 1802.
114. [*Forkel J. N.*] Allgemeine Geschichte der Musik. Bd 2. Leipzig, 1801.
115. *Franck H.* Johann Sebastian Bach: Die Geschichte seines Lebens. Berlin, 1962.
116. *Freyse C.* Die Ohrdruffer Bache in der Silhouette: Johann Sebastian Bachs ältester Bruder Johann Christoph und seine Nachkommen. Eisenach und Kassel, 1957.
117. *Frickel K. H.* Genealogie der Musikerfamilie Bach: Daten—Fakten—Hypothesen. Niederweirrn, 1994.
118. *Forchert A.* Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Laaber, 2000.
119. *Geck M.* Bach: Leben und Werk. Hamburg, 2000.
120. *Geck M.* Johann Sebastian Bach: mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1993.
121. *Geiringer K.* Johann Sebastian Bach: The Culmination of an Era. New York, 1966.
122. [*Geminiani F.*] The Art of Playing on the Violin... London, 1751.
123. [*Gerber E. L.*] Historisch-biographisches Lexikon der Ton-künstler... Erster Theil (A—M). Leipzig, 1790.
124. *Glöckner A.* Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch 1985. S. 159—164.
125. *Glöckner A.* Gründe für Johann Sebastian Bachs Weggang von Weimar // Bericht Bach-Konferenz 1985. Leipzig, 1988. S. 137—143.
126. *Glöckner A.* Neuerkenntnisse zu Johann Sebastian Bachs Aufführungskalender zwischen 1729 und 1735 // Bach-Jahrbuch 1981. S. 43—75.

127. *Headington Chr.* Johann Sebastian Bach: An Essential Guide to his Life and Works. London, 1997.
128. *Hertz G.* Essays on J. S. Bach. Ann Arbor, 1985.
129. *Hertz G.* Toward a New Image of Bach // *Bach* 1, No. 4 (1970). P. 9—27; *Bach* 2, No. 1 (1971). P. 7—28.
130. *Hilgenfeldt C. L.* Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke: ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Leipzig, 1850.
131. *Hill R.* Echtheit angezweifelt. Style and Authenticity in two Suites Attributed to Bach // *Early Music* XIII, 1985. P. 248—255.
132. *Hill R.* "Der Himmel weiss, wo diese Sachen hingekommen sind": Reconstructing the Lost Keyboard Notebooks of the Young Bach and Handel // *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays* / Ed. by P. Williams. Cambridge, 1985. P. 161—172.
133. *Hill R.* The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: Two Keyboard Anthologies from the Circle of the Young Johann Sebastian Bach. Diss. Harvard, 1987.
134. [*Hiller J. A.*] Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange... Leipzig, 1774.
135. [*Hiller J. A.*] Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange... Leipzig, 1780.
136. [*Hiller J. A.*] Lebensbeschreibungen berühmter musikgelehrten und Tonkünstler neuerzeit. Erster Theil. Leipzig, 1784.
137. An Introduction to Bach Studies / Ed. by D. Melamed, M. Marissen. Oxford; New York, 1998.
138. Johann Sebastian Bach und die Aufklärung (Bach-Studien 7) / Hrsg. von R. Szeskus. Leipzig, 1982.
139. Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld / Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft. Duisburg 1986. Hrsg. von Chr. Wolff. Kassel, 1988.

140. Johann Sebastian Bach: Leben und Werk in Dokumenten / Hrsg. von H.-J. Schulze. Leipzig, 1975.
141. Johann Sebastian Bach: Life, Times, Influence / Ed. by B. Schwendowius & W. Dömling. Kassel, 1977.
142. Johann Sebastian Bach in Thüringen: Festgabe zum Gedenkjahr 1950 / Hrsg. von H. Bessler und G. Kraft. Weimar, 1950.
143. Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs / Hrsg. von H.-J. Schulze. 2., rev. Auflage. Bach-Archiv Leipzig, 1979.
144. [*Kalkbrenner Fr.*] Méthode pour apprendre le Piano-Forte à l'aide du Guide mains, contenant... Bruxelles, [1830].
145. *Kast P.* Die Bach-Handschriften von Berliner Staatsbibliothek // *Tübinger Bach-Studien*, Heft 2/3. Trossingen, 1958.
146. *Keller H.* Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950.
147. *Keller H.* Die Orgelwerke Bachs. Leipzig, 1948.
148. *Kelly Cl.* Johann Sebastian Bach's "Eighteen" Chorales, BWV 651—668: Perspectives on Editions and Hymnology. Diss. Rochester; New York, 1988.
149. Keyboard Music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript / Ed. by R. Hill. Cambridge/MA and London, 1991.
150. *Kilian D.* Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe, Ser. IV, Bd. 5/6, T. 1.
151. *Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // *Bach-Jahrbuch* 1988. S. 7—72.
152. *Kobayashi Y.* Franz Hauser und seine Bach-Handschriften-sammlung. Diss. Göttingen, 1973.
153. *Kobayashi Y.* Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs: Dokumentation ihrer Entwicklung // *Neue Bach-Ausgabe*, Ser. IX, Bd. 2. Leipzig, 1989.

154. *Kobayashi Y.* Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs // Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs: Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990 / Hrsg. von K. Heller und H.-J. Schulze. Kologne, 1995. S. 290–310.
155. *Kolneder W.* Johann Sebastian Bach: Leben, Werk und Nachwirken in zeitgenössischen Dokumenten. Wilhelmshaven, 1991.
156. *Kolneder W.* Die Kunst der Fuge: Mythen des 20. Jahrhunderts. Bd 1–5. Wilhelmshaven, 1977.
157. *Kock H.* Genealogisches Lexikon der Familie Bach. Wechmar, 1995.
158. *Krause P.* Handschriften der Werke Johann Sebastian Bachs in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Leipzig, 1964.
159. *Krüger E.* Stilistische Untersuchungen zu ausgewählten Klavierfugen Johann Sebastian Bachs. Hamburg, 1970.
160. *Küster K.* Der junge Bach. Stuttgart, 1996.
161. *Landshoff L.* Revisions-Bericht zur Urtextausgabe: Joh. Seb. Bach. Inventionen und Sinfonien. Leipzig, 1933.
162. *Leaver R.* Bach and Hymnody. The Evidence of the *Orgelbüchlein* // Early Music XIII, 1985. P. 227–236.
163. *Leaver R.* Bachs theologische Bibliothek: eine kritische Bibliographie / Bach's Theological Library: A Critical Bibliography. Neuhausen-Stuttgart, 1983.
164. *Lidke W.* Das Musikleben in Weimar von 1683 bis 1735. Weimar, 1954.
165. *Löhlein H.-H.* [Vorwort] Johann Sebastian Bach, Orgelbüchlein BWV 599–644 // Faksimile des Autographs. Leipzig: Kassel, 1981.
166. *Ludewig R.* Johann Sebastian Bach im Spiegel der Medizin: Persönlichkeit, Krankheiten, Operationen, Ärzte, Tod, Reliquien, Denkmäler und Ruhestätten des Thomaskantors. Grimma, 2000.

167. [Mace Th.] Musick's Monument; or, a Remembrancer Of the Best Practical Musick, Both Divine, and Civil... London, 1676.
168. *Mann A.* Theory and Practice: The Great Composer as Student and Teacher. New York, 1987.
169. *Marggraf W.* Bach in Leipzig. Leipzig, 1985.
170. *Marshall R. L.* The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York, 1989.
171. *Marshall R. L.* The Notebooks for Wilhelm Friedemann and Anna Magdalena Bach: Some Biographical Lessons // Essays in Musicology: A Tribute to Alvin Johnson / Ed. by L. Lockwood and E. Roesner. Philadelphia, 1990. P. 192–200.
172. *Marshall R. L.* Tempo and Dynamic Indications in Bach Sources: A Review of the Terminology // Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays / Ed. by P. Williams. Cambridge, 1985. P. 259–275.
173. *May E. J. G.* Walther and the Lost Weimar Autographs of Bach's Organ Works // Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel. Kassel, 1974. P. 264–282.
174. *Mendel A.* Recent Developments in Bach Chronology // The Musical Quarterly, 1960. P. 283–300.
175. *Meniz G.* Weimarische Staats- und Regentengeschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsamtritt Carl Augustus. Jena, 1936.
176. *Moroney D.* Bach: An Extraordinary Life. London, 2000.
177. *Müller K.* Der junge Bach // Arnstädter Bachbuch. Arnstadt, 1957. S. 58–130.
178. *Mund Fr.* Lebenskrisen als Raum der Freiheit: Johann Sebastian Bach in seinen Briefen. Kassel, 1997.
179. Neue Bach-Ausgabe: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. 1954–.

180. *Neumann W.* Auf den Lebenswegen Johann Sebastian Bachs. Berlin, 1953.
181. *The New Grove Bach Family* / Ed. by Chr. Wolff, W. Emery, R. Jones, U. Helm, E. Warburton, E. Derr. London, 1983.
182. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980.
183. Notenbüchlein des Johann Kaspar Ferdinand Fischer für Klavier / Hrsg. von F. Ludwig. Mainz, 1940.
184. *Oefner C.* Eisenach zur Zeit des jungen Bach // *Bach-Jahrbuch* 1985. S. 43—54.
185. *Oefner C.* Die Musikerfamilie Bach in Eisenach. Eisenach, 1984.
186. *Oxford Composer Companions: J. S. Bach* / Ed. by M. Boyd, consultant editor J. Butt. Oxford, 1999.
187. *Parry Ch. H.* Johann Sebastian Bach: The Story of the Development of a Great Personality. London, 1934.
188. [*Petri J. S.*] Anleitung zur practischen Musik... Lauban; Leipzig, 1782.
189. *Petzoldt M.* Bach-Almanach: Ereignisse und Kurzgeschichten für jeden Tag. Leipzig, 2000.
190. *Petzoldt M.* Bachstätten aufsuchen. Leipzig, 1992.
191. *Petzoldt M.* Ehre sei dir Gott gesungen: Bilder und Texte zu Bachs Leben als Christ und seinem Wirken für die Kirche. Göttingen, 1990.
192. *Petzoldt M.* "Ut probus & doctus reddat". Zum Anteil der Theologie bei der Schulausbildung Johann Sebastian Bachs // *Bach-Jahrbuch* 1985.
193. *Pirro A. J. S.* Bach. Paris, 1906.
194. [*Playford J.*] An Introduction to the Skill of Musick, in Two books... London, 1679.
195. [*Playford J.*] Short Rules and Directions for Practitioners on the Treble-Violin... London, 1679.

196. [*Prelleur P.*] The Modern Musick Master... London, 1731.
197. *Protz A.* Zu Johann Sebastian Bachs "Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo" // *Die Musikforschung* X, 1957. S. 405—408.
198. [*Quantz J. J.*] Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen... Berlin, 1752.
199. [*Saint Lambert de.*] Les principes du clavecin... Amsterdam, [1702?/1710?].
200. *Schleuning P.* Johann Sebastian Bachs "Kunst der Fuge": Ideologien, Entstehung, Analyse. Munich; Kassel, 1993.
201. *Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1981.
202. *Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden, 1990.
203. *Schneider M.* Das Sogenannte "Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach" // *Bach-Jahrbuch* 1911. S. 23—36.
204. *Schulze H.-J.* Ein "Dresdner Menuett" im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach. Nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs // *Bach-Jahrbuch* 1979. S. 45—64.
205. *Schulze H.-J.* Johann Christoph Bach (1671—1721), 'Organist und Schul Collega in Ohrdruf', Johann Sebastian Bachs erster Lehrer // *Bach-Jahrbuch* 1985. S. 55—81.
206. *Schulze H.-J.* Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert. Leipzig; Dresden, 1984.
207. *Schulze H.-J.* Über die "unvermeidlichen Lücken in Bachs Lebensbeschreibung" // *Bachforschung und Bachinterpretation heute — Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg. Kassel, 1981. S. 39—42.

208. *Schünemann G.* Geschichte der deutschen Schulmusik. Bd 1, 2. Leipzig, 1928.
209. *Schweitzer A.* Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1908.
210. Seminar Report: Bach's Art of Fugue — An Examination of the Sources // Current Musicology XIX, 1975. P. 47—77.
211. *Szend Fr.* Bach in Köthen. Berlin, 1951.
212. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Bd 1, 2. Leipzig, 1873, 1880.
213. *Stauffer G.* The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach // Studies in Musicology. Ser. 3, № 27. Ann Arbor, 1980.
214. *Stinson R.* The Bach Manuscripts of Johann Peter Kellner and his Circle: A Case Study in Reception History. Durham, 1989.
215. *Stinson R. J. S.* Bach's Great Eighteen Organ Chorales. New York, 2001.
216. *Stinson R.* Bach: The Orgelbüchlein. New York, 1996.
217. Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel / Ed. by R. L. Marshall. Kassel, 1974.
218. *Terry Ch. S.* Bach: A Biography. London, 1933.
219. *Terry Ch. S.* The Music of Bach: An Introduction. New York, 1963.
220. *Terry Ch. S.* "The Orgelbüchlein": Another Bach Problem // The Musical Times, 1917: 58/887—889, P. 9—11, 60—62, 107—109.
221. [Teßarini C.] Gramatica di Musica... Rome, 1741.
222. *Thiel E.* Geschichte des Kostümes. Berlin, 1980.
223. *Thomas F.* Der Stammbaum des Ohrdruffer Zweigs der Familie von Johann Sebastian Bach // Jahresbericht des Gräfllich Gleichenschen Gymnasiums ... zu Ohrdruf für das Schuljahr 1898/99. Ohrdruf, 1899.
224. *Tomita Y. J. S.* Bach's Well-Tempered Clavier, Book II: A Study of its Aim, Historical Significance and Compiling Process. Leeds, 1990.

225. *Vetter W.* Der Kapellmeister Bach: Versuch einer Deutung Bachs auf Grund seines Wirkens als Kapellmeister in Köthen. Potsdam, 1950.
226. [Walther J. G.] Musicalisches Lexicon... Leipzig, 1732.
227. [Walther J. G.] Praecepta der Musicalischen Composition... Weimar, 1708. 1. Auflage / Hrsg. von P. Benary. Leipzig, 1955.
228. *Weiss W. und Kobayashi Y.* Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften // Neue Bach-Ausgabe. Ser. IX. Bd 1. Leipzig & Kassel, 1985.
229. Die Welt der Bach Kantaten / Hrsg. von Chr. Wolff mit einem Vorwort von T. Koopman. Bd 1. Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten: Von Arnstadt bis in die Köthener Zeit. Stuttgart; Kassel etc., 1996.
230. Die Welt der Bach Kantaten / Hrsg. von Chr. Wolff mit einem Vorwort von T. Koopman. Bd 2. Johann Sebastian Bachs weltliche Kantaten. Stuttgart; Kassel etc., 1997.
231. Die Welt der Bach Kantaten / Hrsg. von Chr. Wolff mit einem Vorwort von T. Koopman. Bd 3. Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten. Stuttgart; Kassel etc., 1999.
232. *Wiegand F.* Die Umwelt und die Verhältnisse der Thüringer Stadtpfeifer, Organisten und anderer Musiker im 17. Jahrhundert // Arnstädter Bachbuch. Arnstadt, 1957. S. 11—16.
233. *Williams P.* The Organ Music of J. S. Bach. New York, 1980—1984. Vol. 1—3.
234. *Wolff Chr.* Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge; London, 1991.
235. *Wolff Chr.* Bach: The Learned Musician. Oxford, 2000.
236. *Wolff Chr.* Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. VIII. Bd 1: Kanons. Musikalisches Opfer / Kritischer Bericht. Leipzig, 1976.
237. *Wolff Chr.* New Research on Bach's Musical Offering // The Musical Quarterly 1971. No 3. P. 379—408.

238. *Wolffheim W.* Die Möllersche Handschrift. Ein unbekanntes Gegenstück zum Andreas-Bach-Buche // *Bach-Jahrbuch* 1912. S. 42—60.

239. *Wollny P.* Wilhelm Friedemann Bach's Halle Performances of Cantatas by his Father // *Bach Studies* 2 / Ed. by D. Melamed. Cambridge, 1995. P. 202—228.

240. *Young P. M.* The Bachs: 1500—1850. London, 1970.

241. *Zietz H.* Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P 801, P 802 und P 803 aus dem 'Krebs'schen Nachlass' unter besonderer Berücksichtigung der Choralbearbeitungen des jungen J. S. Bach // *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd 1. Hamburg, 1969.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Дом, в котором родился Бах

Дом-музей Баха на Фрауэнплан, 21	9
Илл. 1. Памятная доска на Доме-музее Баха	12
Илл. 2. Томаскирхе и Томасшule до ее перестройки.	
С гравюры И. Г. Крюгнера-старшего	14
Илл. 3. Томасшule после ее перестройки в 1732 году.	
С рисунка С. Хауптман	15
Илл. 4. Церковный двор при Томаскирхе.	
С литографии А. Верля	17
Илл. 5. Дом на Фрауэнплан, 21, со стороны площади	19
Илл. 6. Дом на Фрауэнплан, 21, со стороны сада	20
Илл. 7. Иоганн Амброзиус Бах.	
С портрета И. Д. Херлицуса (?)	22
Илл. 8. Дом на Риттергассе, 11	25
Илл. 9. Запись о получении Иоганном Амброзиусом Бахом и членами его семьи прав гражданства	27
Илл. 10. Дом на Лютерштрассе, 35 (современный вид)	28
Илл. 11. Дом на Лютерштрассе, 35 (довоенное фото)	29

Первые уроки, или Лунная тетрадь

Вид Ордруфа. Со старинной гравюры	31
Илл. 1. Сюита Кристиана Флора (копия И. К. Баха)	38
Илл. 2. Прелюдия и fuga C-dur для органа	
BWV 531 (копия И. К. Баха)	38
Илл. 3. 4-я часть Каприччио на отъезд возлюбленного брата	
BWV 992 (копия И. К. Баха)	39
Илл. 4. Автограф Прелюдии и фуги g-moll для органа	
BWV 535a	43

Илл. 5. Автограф органной Фантазии c-moll BWV 1121	43
Илл. 6. Прелюдия c-moll для клавира BWV 921 (копия И. К. и И. С. Баха)	44
Илл. 7. Расписка в получении жалования, написанная Иоганном Кристофом Бахом 23 апреля 1707 года	49
Илл. 8. Копия Библейской сонаты № 5 Иоганна Кунау	49
Илл. 9. Вид Ордруфа (современное фото)	54
О скучных упражнениях	
Илл. 1. Титульный лист оригинального издания IV части Clavier-Ubung II. С. Баха	69
Илл. 2. Титульный лист "Новых клавирных упражнений" И. Кунау	71
Илл. 3. Сарабанда из "Новых клавирных упражнений" И. Кунау	71
Илл. 4. Титульный лист трактата "The Harpsichord Illustrated and Improv'd..."	78
Илл. 5—8. Страницы Сюиты уроков для начинающих	79—82
Илл. 9. Титульный лист трактата К. Тессарини "Gramatica di Musica..."	83
Илл. 10. Страницы трактата К. Тессарини	84
Илл. 11. Страница из трактата М. Корретта "L'Ecole d'Orpheé"	85
Илл. 12. Страница трактата Ф. Джеминиани "The Art of Playing on the Violin..."	86
Драка у Длинного камня	
Вид Арнштадта. Со старинной гравюры	99
Илл. 1. Орган в Новой церкви Арнштадта	105
Илл. 2. Кафедра управления органом в Новой церкви	106

Илл. 3. Вид Арнштадта (ратуша и Новая церковь)	109
Илл. 4. Маркшплаг в Арнштадте	110
Илл. 5. Дом "У Золотой короны". С рисунка А. Розэ	120
Илл. 6. Дом "У Золотой короны". Современный вид	121
Илл. 7. Из протокола разбирательства в консистории	123
Илл. 8. Матрикул III класса ордруфской школы (1696)	127
Илл. 9. Парадный костюм придворного со шпагой. С гравюры Андреаса Маттеуса	128
Илл. 10. Гусарская униформа прусской армии XVIII века	129
Илл. 11. План части Арнштадта	131
Илл. 12. Арнштадт. Выход с Маркшплац	133
Илл. 13. Дом на Кольгассе, где жила Катарина-младшая	134

Веймарский арестант

Вид Веймара. Со старинной гравюры	137
Илл. 1. Бах в Веймаре, предположительно, в годы его пребывания концертмейстером	141
Илл. 2. Арест и освобождение Баха (черновик)	145
Илл. 3. Арест и освобождение Баха (чистовая запись)	146
Илл. 4. Веймарская тюрьма "Бастилия"	151
Илл. 5. Запись о назначении Баха на должность концертмейстера	158
Илл. 6. Вильгельм Эрнст, герцог Саксен-Веймарский	160
Илл. 7. Эрнст Август, герцог Саксен-Веймарский	161
Илл. 8. Леопольд, князь Ангальт-Кётенский	163
Илл. 9. Гизела Агнес, вдовствующая княгиня Ангальт-Кётенская, герцогиня Саксен-Энгернская и Вестфальская	165

Когда Мальбрук в поход пошел?

Фрагмент рукописи Капричио на отъезд возлюбленного брата	169
Илл. 1. Титульный лист автографа кантаты BWV 71	174
Илл. 2. Титульный лист издания текста кантаты BWV 71	175
Илл. 3. Титульный лист Клавирной книжки Вильгельма Фридемана Баха	177
Илл. 4. Посвящение маркграфу Бранденбургскому шести концертов	178
Илл. 5. Титульный лист автографа Траурной оды	179
Илл. 6. Титульный лист автографа первого тома "Хорошо темперированного клавира"	180
Илл. 7. Канон BWV 1077, посвященный И. Г. Фульде	181
Илл. 8. Титульный лист автографа Органной книжки	183
Илл. 9. Виды водяных знаков на бумаге баховских рукописей	188
Илл. 10. Автографы хоральных обработок BWV 601 и 603	190
Илл. 11. Автограф хоральной обработки BWV 611	191
Илл. 12. Незаполненная страница из автографа Органной книжки	192
Илл. 13. Автограф хоральной обработки BWV 613	193
Илл. 14. Страница автографа "Искусства фуги"	197
Илл. 15. Страница автографа "Искусства фуги"	198
Илл. 16—18. Элементы почерка И. С. Баха	199
Илл. 19. Страница автографа кантаты BWV 210	200
Илл. 20. Страница Лондонского автографа второго тома "Хорошо темперированного клавира"	201

По следам Потсдамской импровизации

Концерт во дворце Фридриха II. С картины А. фон Менцеля	209
Илл. 1. Первая страница газеты "Berlinerische Nachrichten..." от 11 мая 1747 года	212
Илл. 2. Фридрих II ("Великий"), король Пруссии. С картины А. Песне	220
Илл. 3. Комната во дворце Сан-Суси (Потсдам), где происходила импровизация	220
Илл. 4. Вильгельм Фридеман Бах. С картины В. Вайтца	227
Илл. 5. Вильгельм Фридеман Бах в преклонном возрасте. С рисунка П. Кюлле	228
Илл. 6. Титульный лист журнала "Sächsischer Musikus"	238
Илл. 7. Страница из статьи И. А. Шайбе в журнале "Sächsischer Musikus"	239
Илл. 8. Ответ И. А. Барнбаума И. А. Шайбе	241
Баллада о "предсмертном хорале"	
Фрагмент оригинального издания хорала "Wenn wir in höchsten Nöthen sein"	245
Илл. 1. Рукопись хорала "Vor deinen Thron tret' ich hiermit"	246
Илл. 2. Последние такты хорала "Vor deinen Thron..."	249
Илл. 3. Фрагмент "O Traurigkeit, o Herzeleid" из автографа Органной книжки	250
Илл. 4. Последние такты автографа неоконченной фуги из "Искусства фуги"	250
Илл. 5. Фрагмент автографа клавирного Концерта BWV 1059	251
Илл. 6. Копия органного хорала BWV 667	255
Илл. 7. Копия Сонаты BWV 1030	256
Илл. 8. Копия "Страстей по Матфею"	256
Илл. 9—12. Элементы почерков Альбаниколы и копииста Apollonius 12	257—258

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Агрикола, Иоганн Фридрих / Agricola, Johann Friedrich: 56, 74, 211, 216, 255
- Айдам, Клаус / Eidam, Klaus: 123, 150
- Айхберг, Харtwig / Eichberg, Hartwig: 172
- Алексеев, Александр Дмитриевич: 75, 89
- Аллин, Ингеборге / Allihn, Ingeborge: 113
- Альбинони, Томазо / Albinoni, Tomaso: 37, 42
- Альтниколь, Иоганн Кристоф / Altnickol, Johann Christoph: 8, 196, 245, 247, 248, 252—255, 257—261, 265—267
- Антон, Карл / Anton, Karl: 94
- Баранова, Ирина Николаевна: 7
- Батт, Джон / Butt, John: 94, 95
- Бах, Анна Магдалена / Bach, Anna Magdalena: 91, 177, 196, 205
- Бах, Барбара Катарина / Bach, Barbara Catharina (1679—1737): 115—119, 121, 126, 129—132, 137, 143
- Бах, Барбара Катарина / Bach, Barbara Catharina (1680—1709): 115—119, 121, 130—134
- Бах, Вильгельм Фридеман / Bach, Wilhelm Friedemann: 13, 138—140, 177, 178, 205, 211, 222—235
- Бах, Генрих / Bach, Heinrich: 21, 119
- Бах, Иоганн / Bach, Johann: 119
- Бах, Иоганн Амбросиус / Bach, Johann Ambrosius: 13, 19—24, 26—30, 50, 55, 125, 167, 171
- Бах, Иоганн Андреас / Bach, Johann Andreas: 32, 36, 41—49, 52, 53
- Бах, Иоганн Бальтазар / Bach, Johann Balthasar: 26
- Бах, Иоганн Бернхард-старший / Bach, Johann Bernhard: 13, 48
- Бах, Иоганн Бернхард-младший / Bach, Johann Bernhard: 48, 53
- Бах, Иоганн Генрих / Bach, Johann Heinrich: 53

- Бах, Иоганн Кристоф / Bach, Johann Christoph (1642—1703): 21, 32
- Бах, Иоганн Кристоф / Bach, Johann Christoph (1645—1693): 32, 130, 133
- Бах, Иоганн Кристоф / Bach, Johann Christoph (1671—1721): 32—36, 47—62, 64, 65, 119, 121, 170
- Бах, Иоганн Кристоф / Bach, Johann Christoph (1702—1756): 32
- Бах, Иоганн Кристоф Генрих / Bach, Johann Christoph Heinrich: 32
- Бах, Иоганн Кристоф Георг / Bach, Johann Christoph Georg: 32
- Бах, Иоганн Кристоф Людвиг / Bach, Johann Christoph Ludwig: 32
- Бах, Иоганн Кристоф Фридрих / Bach, Johann Christoph Friedrich: 32
- Бах, Иоганн Михаэль / Bach, Johann Michael: 119, 125, 130
- Бах, Иоганн Элиас / Bach, Johann Elias: 242
- Бах, Иоганн Эрнст / Bach, Johann Ernst: 130, 131, 135
- Бах, Иоганн Якоб / Bach, Johann Jacob: 32, 50, 51, 170—173, 208
- Бах, Иоганна Доротея / Bach, Johanna Dorothea: 53
- Бах, Иоганнес / Bach, Johannes: 119
- Бах, Карл Филипп Эмануэль / Bach, Carl Philipp Emanuel: 13, 56, 61, 74, 95, 104, 159, 171, 184, 211, 216, 218, 221, 222, 231, 262
- Бах, Катарина Доротея / Bach, Catharina Dorothea: 53
- Бах, Кристоф / Bach, Christoph: 119
- Бах, Мария Барбара / Bach, Maria Barbara: 119, 122, 125, 126, 130, 137—140, 142, 143, 153
- Бах, Мария Катарина / Bach, Maria Catharina: 119
- Бах, Фриделена Маргарета / Bach, Friedelena Margaretha: 119, 126, 143
- Бах, Элизабет Юлиана Фридерика / Bach, Elisabeth Juliana Friederica: 253, 259
- Бернсторфф, Андреа, графиня фон / Bernstorff, Andrea, Gräfin von: 4

Бернсторфф, Беттина, графиня фон / Bernstorff, Bettina, Gräfin von: 4
 Бём, Георг / Böhm, Georg: 37, 42, 46, 65
 Бёрни, Чарльз / Burney, Charles: 169
 Бёрштельман, Генрих / Børstelman, Heinrich: 24, 26
 Бидерман, Иоганн Готтлиб / Biedermann, Johann Gottlieb: 112
 Бирибаум, Иоганн Абрахам / Birnbaum, Johann Abraham: 118, 236, 237, 240—242
 Битгер, Карл Генрих / Bitter, Karl Heinrich: 11, 13, 30
 Бойд, Малькольм / Boyd, Malcolm: 111
 Боксмайер, Генрих / Bokemeier, Heinrich: 236
 Борман, Теодор Бенедикт / Bormann, Theodor Benedikt: 145, 148, 149, 158, 168
 Брунс, Николаус / Bruhns, Nicolaus: 37, 65
 Брянцева, Вера Николаевна: 10
 Букстехуде, Дитрих / Buxtehude, Dietrich: 37, 46, 65, 124
 Вагнер, Георг Готфрид / Wagner, Georg Gottfried: 96
 Вайс, Виссо / Weiss, Wisso: 187, 202, 205
 Вайтш, Вильгельм / Weitsch, Wilhelm: 227
 Вальтер, Иоганн Готфрид / Walther, Johann Gottfried: 48, 55, 105, 123, 124, 161, 236
 Великович, Эмма Иосифовна: 10, 34, 35, 65, 124, 125, 148, 152, 164, 196, 218, 253
 Верль, Адольф / Werl, Adolph: 17
 Вивальди, Антонио / Vivaldi, Antonio: 229
 Виганд, Фриц / Wiegand, Fritz: 23
 Вильгельм Эрнст, герцог Саксен-Беймарский / Wilhelm Ernst, Herzog von Sachsen-Weimar: 138, 148, 150, 151, 153, 154, 157, 159, 160, 162, 163, 164, 167, 185
 Вильд, Фридрих Готтлиб / Wild, Friedrich Gottlieb: 96
 Винклер, Александер / Winkler, Alexander: 24
 Волленберг, Сюзан / Wollenberg, Susan: 92

Вольф, Кристоф / Wolff, Christoph: 211, 266
 Вольфгейм, Вернер / Wolffheim, Werner: 48
 Вольфрум, Филипп / Wolfrum, Philipp: 55
 Гайербах, Иоганн Генрих / Geuersbach, Johann Heinrich: 103, 104, 106—118, 122, 126, 132
 Галацкая, Вера Семеновна: 64, 65
 Ганон, Шарль Луи / Napon, Charles Louis: 88
 Гендель, Георг Фридрих / Händel, Georg Friedrich: 66, 93
 Гербер, Генрих Николаус / Gerber, Heinrich Nicolaus: 222
 Гербер, Эрнст Людвиг / Gerber, Ernst Ludwig: 222, 223
 Герстенберг, Иоганн Даниэль / Gerstenberg, Johann Daniel: 222, 223
 Гизела Агнес, княгиня Ангальт-Кётенская / Gisela Agnes, Fürstin von Anhalt-Köthen: 164, 165
 Глёкнер, Андреас / Glöckner, Andreas: 4, 168
 Граупнер, Иоганн Кристоф / Graupner, Johann Christoph: 166
 Гродницкая, Наталья Юрьевна: 7
 Гудова, Елена Ивановна: 7
 Гуревич, Евгения Львовна: 94, 95
 Гюлле, П. / Gülle, P.: 228
 Давид, Ханс Теодор / David, Hans Theodor: 210
 Дадельзен, Георг фон / Dadelzen, Georg von: 192, 205, 206
 Даубе, Отто / Daube, Otto: 123
 Дёмлинг, Вольфганг / Dömling, Wolfgang: 229
 Джеминiani, Франческо / Geminiani, Francesco: 86
 Домпшаф, Ильзе / Domizlaff, Ilse: 24, 26
 Дрезе, Адам / Dresse, Adam: 157
 Дрезе, Иоганн Вильгельм / Dresse, Johann Wilhelm: 156—159
 Дрезе, Иоганн Самуэль / Dresse, Johann Samuel: 157
 Друскин, Михаил Семенович: 102, 147, 236, 237, 240
 Дуранте, Франческо / Durante, Francesco: 72

Дюрр, Альфред / Dürr, Alfred: 48, 206, 229, 261
 Ерохин, Валерий Алексеевич: 103, 144, 211, 221
 Зильберман, Готфрид / Silbermann, Gottfried: 225
 Зорге, Георг Андреас / Sorge, Georg Andreas: 72
 Иоганн Вильгельм, герцог Эйзенахский / Johann Wilhelm, Herzog von Eisenach: 21
 Иоганн Эрнст, герцог Саксен-Веймарский / Johann Ernst, Herzog von Sachsen-Weimar: 120, 128, 160, 162
 Иоганн Эрнст, принц Саксен-Веймарский / Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar: 153, 160
 Кайят, Андре / André Kayatte: 101
 Кальвин, Жан / Calvin, Jean: 185
 Калькбреннер, Фридрих / Kalkbrenner, Friedrich: 88, 89
 Карл XII, король шведский / Karl XII., König von Schweden: 69, 170, 172, 173
 Каст, Пауль / Kast, Paul: 261
 Кауниц, Венцель Антон фон / Kaunitz, Wenzel Anton, Fürst von: 233
 Кауфман, Георг Фридрих / Kauffmann, Georg Friedrich: 166
 Кац, Борис Аронович: 228
 Кванц, Иоганн Иоахим / Quantz, Johann Joachim: 95
 Келли, Кларк / Kelly, Clark: 267
 Керль, Иоганн Каспар / Kerll, Johann Kaspar: 56
 Керубини, Луиджи / Cherubini, Luigi: 13
 Килиан, Дитрих / Kilian, Dietrich: 48
 Киттель, Иоганн Кристиан / Kittel, Johann Christian: 265
 Клементи, Муцио / Clementi, Muzio: 88
 Кобаяси, Йошитаке / Kobayashi, Yoshitake: 187, 196, 202, 205, 261, 265
 Коберг, Иоганн Антон / Soberg, Johann Anton: 42
 Кок, Герман / Kock, Hermann: 32, 53
 Коменский (Комениус), Ян Амос / Comenius, Jan Amos: 96

Колчевский, Николай Александрович: 194
 Корретт, Мишель / Corrette, Michel: 85
 Кох, Иоганн Вильгельм / Koch, Johann Wilhelm: 242
 Крамер, Иоганн Баптист / Cramer, Johann Baptist: 88
 Краузе, Петер / Krause, Peter: 4
 Кребе, Иоганн Людвиг / Krebs, Johann Ludwig: 96
 Кребе, Иоганн Тобиас / Krebs, Johann Tobias: 138, 140
 Кригер, Иоганн / Krieger, Johann: 72, 93
 Кригер, Иоганн Филипп / Krieger, Johann Philipp: 72
 Кризандер, Фридрих / Chrysander Friedrich: 227
 Кристиана Эберхардина, курфюрстина Саксонская / Christiane Eberhardine, Kurfürstin von Sachsen: 179, 186
 Крюгнер, Иоганн Готфрид-старший / Krüger, Johann Gottfried: 14
 Кунау, Иоганн / Kuhnaу, Johann: 49, 66, 70, 71, 95, 166
 Кулерен, Франсуа / Couperin, François: 76
 Куросава, Акира: 101
 Курцман, Алиса Сигизмундовна: 10, 34, 35, 59, 218, 248
 Кюстер, Конрад / Küster, Conrad: 124, 125
 Левик, Борис Вениаминович: 65
 Леммерхирт, Мария Элизабет / Lämmerhirt (Lemmerhirt), Maria Elisabeth: 50
 Леопольд, князь Ангальт-Кётенский / Leopold, Fürst von Anhalt-Köthen: 148, 156, 162—167, 185
 Ливанова, Тамара Николаевна: 223
 Липпольшова, Вера / Lippoldova, Vera: 4
 Любек, Винсент / Lübeck, Vincent: 72
 Люгер, Мартин / Luther, Martin: 94, 95
 Мазепа, Иван Степанович: 169
 Марэ, Марен / Marais, Marin: 37
 Марпурт, Фридрих Вильгельм / Marburg, Friedrich Wilhelm: 265, 266

Мартини, Георг Конрад / Martini, Georg Konrad: 26
 Мариан, Луи / Marchand, Louis: 37
 Маттезон, Иоганн / Mattheson, Johann: 177, 237
 Маттес, Эберхард / Matthes, Eberhard: 24
 Маттеус, Андреас / Matthäus, Andreas: 128
 Мейс, Томас / Mase, Thomas: 77
 Мендельсон, Феликс / Mendelssohn, Felix: 12, 13
 Менцл, Георг / Mentz, Georg: 168
 Милка, Анатолий Павлович: 209
 Минлер, Лоренц Кристоф / Mizler, Lorenz Christoph: 56, 74, 213, 223, 225
 Морозов, Сергей Александрович: 108, 111, 140, 142, 144, 146, 147, 164, 182, 195, 217, 248, 253
 Мошелес, Игнац / Moscheles, Ignaz: 88
 Мюллер, Карл / Müller, Karl: 18
 Наврот, Уте / Nawroth, Ute: 4
 Нойман, Вернер / Neumann, Werner: 121
 Одоевский, Владимир Федорович: 57—60
 Оржеховская, Фаина Марковна: 33, 35, 52, 59, 60, 148, 152, 154, 218, 253
 Пахельбель, Иоганн / Pachelbel, Johann: 37, 46, 50, 52, 56, 65
 Пенцель, Кристиан Фридрих / Penzel, Christian Friedrich: 265
 Перселл, Генри / Purcell, Henry: 93
 Песне, Антуан / Pesne, Antoine: 220
 Петри, Иоганн Самуэль / Petri, Johann Samuel: 95
 Петцольдт, Мартин / Petzoldt, Martin: 21, 95, 120
 Пец, Иоганн Кристоф / Pez, Johann Christoph: 42
 Питина, Софья Николаевна: 223
 Плейфорд, Джон / Playford, John: 77
 Полова, Татьяна Васильевна: 18, 34, 59
 Прохорова, Ирина Александровна: 34, 35, 59

Протц, Альберт / Protz, Albert: 171, 172
 Пфаффе, Карл Фридрих / Pfaffe, Carl Friedrich: 97
 Пушкин, Александр Сергеевич: 11
 Райнкен, Иоганн Адамс / Reinken, Jan (Johann) Adams: 37, 42, 46, 65
 Райхардт, Адам Андреас / Reichardt, Adam Andreas: 168
 Рейха, Антонин / Reicha (Rejcha) Antonín (Antonín): 88
 Рёбер, Фридрих Август / Roebeg, Friedrich August: 265, 267
 Римский-Корсаков, Николай Андреевич: 11
 Розе, Артур / Rose, Arthur: 120
 Розеншильд, Константин Константинович: 64
 Рольберг, Фриц / Rollberg, Fritz: 24
 Самуэль, Гарольд / Samuel, Harold: 93
 Свигтен, Готфрид Бернхард ван / Swieten, Gottfried Bernhard Baron van: 233, 235
 Сен-Ламбер де / Saint Lambert de: 74, 75, 77
 Скарлатти, Доменико / Scarlatti, Domenico: 73
 Скудина, Генриэтта Семеновна: 111
 Стауффер, Джордж / Stauffer, George: 173
 Телеман, Георг Филипп / Telemann, Georg Philipp: 66, 93, 156, 157, 159, 166
 Терри, Чарльз Сэнфорд / Terry, Charles Sanford: 142
 Тессарини, Карло / Tessarini, Carlo: 83, 84
 Тиль, Эрика / Thiel, Erika: 128
 Томас, Фридрих / Thomas, Friedrich: 51
 Уте, Юстус Кристиан / Uthe, Justus Christian: 122, 125
 Фельдхауз, Мартин / Feldhaus, Martin: 122
 Фетис, Франсуа-Жозеф / Fétis, François-Joseph: 75
 Фишер, Иоганн Каспар Фердинанд / Fischer, Johann Caspar Ferdinand: 65, 92
 Флор, Кристиан / Flor, Christian: 38

Форкель, Иоганн Николаус / Forkel, Johann Nikolaus: 77, 95,
 104, 171, 211, 222, 225, 226, 228—233, 235, 265—268
 Фрайзе, Конрад / Freyse, Conrad: 47
 Фрайштетлер, Франц Яков / Freystädter, Franz Jakob: 88
 Франк, Ганс / Franck, Hans: 123, 149, 150
 Фридрих II, Король Пруссии / Friedrich II., König
 von Preußen: 210, 211, 213, 217, 218, 220, 231, 233, 234, 244
 Фридрих Август I, курфюрст Саксонский / Friedrich August I.,
 Kurfürst von Sachsen: 119
 Фридрих Август II, курфюрст Саксонский / Friedrich August II.,
 Kurfürst von Sachsen: 119
 Фробергер, Иоганн Яков / Froberger, Johann Jacob: 56
 Фульде, Иоганн Готфрид / Fulde, Johann Gottfried: 181
 Халле, Иоганн Гейрих / Halle, Johann Heinrich: 171
 Хартман, Георг / Hartmann, Georg: 26
 Хаузер, Франц / Hauser, Franz: 265
 Хауптман, Сюзетта / Hauptmann, Susette: 15
 Хелл, Хельмут / Hell, Helmut: 4
 Херлицус, Иоганн Давид / Herlicius, Johann David: 22
 Хертум, Катарина Доротея / Herthum, Catharina Dorothea: 119
 Хертум, Кристоф / Herthum, Christoph: 119, 120, 121, 132
 Хилл, Роберт / Hill, Robert: 41
 Хиллер, Иоганн Адам / Hiller, Johann Adam: 95, 221, 222, 260
 Химмель, Иоганн Михаэль / Himmel, Johann Michael: 26
 Хомиллиус, Готфрид Август / Homilius, Gottfried August: 222
 Хоффман / Hoffmann: 103, 107—109, 113—116, 118
 Хубов, Георгий Никитич: 33, 35, 59, 64, 101, 147, 164, 194, 196,
 218, 253
 Хэдингтон, Кристофер / Headington, Christopher: 111
 Цахау, Фридрих Вильгельм / Zschow, Friedrich Wilhelm: 37
 Чайковский, Петр Ильич: 10, 11
 Черни, Карл / Czerny, Carl: 88, 89

Чэндлер, Эндрю / Chandler, Andrew: 4
 Шайбе, Иоганн Адольф / Scheibe, Johann Adolph: 118, 236—242
 Швейгер, Альберт / Schweitzer, Albert: 195, 204, 207, 247, 263
 Шwendowius, Барбара / Schwendowius, Barbara: 229
 Шмидель, Лариса / Schmiedel, Larissa: 7
 Шмид, Андреас Готлиб / Schmid, Andreas Gottlieb: 126
 Шмидт, Иоганн Михаэль / Schmidt, Johann Michael: 265, 266
 Шнайдер, Балгазар / Schneider, Balhasar: 26, 27
 Шнайдер, Макс / Schneider, Max: 229
 Шотт, Георг Балгазар / Schott, Georg Balhasar: 166
 Шпитта, Филипп / Spitta, Philipp: 11, 48, 128, 204, 205, 207
 Штрикер, Райнхард / Stricker, Reinhard: 162
 Шубарт, Кристиан Фридрих Даниэль / Schubart, Christian
 Friedrich Daniel: 73
 Шульце, Ханс-Йоахим / Schulze, Hans-Joachim: 50, 53, 103,
 144, 211, 265
 Шустер, Иоганн Готтлоб / Schuster, Johann Gottlob: 265, 267
 Шюнеман, Георг / Schünemann, Georg: 94
 Шюттвюфель, Иоганн Фридрих / Schüttwürfel, Johann
 Friedrich: 103, 106—109, 114—116, 126
 Щуцкий, Владимир Эдуардович: 7
 Элеонора Вильгельмина, принцесса Ангальт-Кётенская /
 Eleonore Wilhelmine, geb. Fürstin von Anhalt-Köthen: 162
 Эрдман, Георг / Erdmann, Georg: 19
 Эрнст, герцог Саксен-Готский / Ernst, Herzog von Sachsen-
 Gotha: 95
 Эрнст Август, герцог Саксен-Веймарский / Ernst August, Herzog
 von Sachsen-Weimar: 159, 161, 162, 164, 168
 Эфлер, Иоганн / Effler, Johann: 155
 Эфнер, Клаус / Oefner, Claus: 4, 12
 Южак, Кира Иосифовна: 7

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

Bach-Dokumente — Bach-Dokumente / Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig unter der Leitung von Werner Neumann, Kassel; Leipzig:

Band 1: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, 1963.

Band 2: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685—1750, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, 1969.

Band 3: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750—1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, 1972.

BWV: Bach-Werke-Verzeichnis — *Schmieder W.* Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs. Leipzig, 1950; Wiesbaden, 1990.

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов	3
Предисловие ко второму изданию	5
Дом, в котором родился Бах	9
Первые уроки, или Лунная тетрадь	31
О скучных упражнениях	64
Драка у Длинного камня	99
Веймарский арестант	137
Когда Мальбрук в поход пошел?	169
По следам потсдамской импровизации	209
Баллада о "предсмертном хорале"	245
Список использованной литературы	269
Список иллюстраций	287
Указатель имен	292
Принятые сокращения	302

Анатолий Павлович Милка
Татьяна Васильевна Шабалина

ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ БАХИАНА
Выпуск 2

О знаменитых эпизодах из жизни Иоганна Себастьяна Баха
и некоторых занятных недоразумениях.
Второе изд., перераб. и доп.

Корректор Г. А. Седова. ЛР № 030560 от 29.06.98.
Подписано к печати 20.11.2001. Формат 60 x 84 1/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Ньютон. Печать офсетная. Печ. л. 19.
Тираж 3000 экз. Заказ № 12

Издательство "Композитор" (Санкт-Петербург), 190000 Санкт-Петербург,
Большая Морская ул., 45.
Телефоны: (007) (812) 314-50-54; 312-04-97
Факс: (007) (812) 311-58-11
E-mail: office@compozitor.spb.ru Internet: <http://www.compozitor.spb.ru>

Отпечатано в типографии "АСП"
191123, Санкт-Петербург, Захарьевская ул., 3
Телефоны: (007) (812) 275-98-64, (007) (812) 275-98-67

Никогда не читал о музыке (разумеется, в данном жанре) ничего более увлекательного, чем книжка цикла «Занимательная бахiana».

Самое поразительное, что, написанные в талантливо найденной остроумной, интригующей форме, они ставят по-настоящему серьезные научные цели: снять с биографии Баха наплевательство на ней, кочующие уже не один век из одного издания в другое легенды и мифы, которые благодаря повторяющимся ссылкам приобрели чуть ли не легитимный статус. Этой цели авторы — А. Милка и Т. Шабалина — достигли в полной мере, за что истинные любители музыки Баха могут быть им только благодарны.

Доктор искусствоведения,
профессор М. Арановский

Читая эту книгу, думаю о том, как интересен был XVIII век в Германии, какими изумительными интеллектом и юмором обладал Бах, и, наконец, о том, что двум выдающимся баховедом удалось создать увлекательнейшее литературное произведение для читателей разных вкусов и возрастов.

Доктор искусствоведения,
профессор Л. Гаккель

«Занимательная бахiana» — это приобщающий к современному баховедению научный труд, представленный в увлекательно популярном обличье.

По выражению Ницше, — «веселая наука»!

Доктор искусствоведения,
профессор Л. Ковнашкая

Это настоящая «большая» бахiana, и притом действительно занимательная.

Доктор искусствоведения,
профессор А. Климовицкий

От души рекомендую эти книги всем музыкантам от мала до велика: историческая истина торжествует здесь в ненавязчивой, изящной и чрезвычайно увлекательной форме.

Доктор искусствоведения,
профессор Н. Зейфас

