

Янош Хаммершлаг

Если бы Бах вел дневник...

От издательства

Предлагаемая книга была написана в начале сороковых годов двадцатого века Яношем Хаммершлаг (1885—1954), известным венгерским музыковедом, органистом и композитором, выдающимся знатоком творчества Баха. Разумеется, при написании книги он использовал исследования и других авторов, но несомненно то, что в выборе и группировке материала, в эстетических и критических взглядах он шел своим собственным путем. Война помешала изданию книги. Намерение это было забыто, и рукопись была обнаружена только после смерти автора в его наследстве и впервые была выпущена в свет в 1955 году издательством «Литература» на немецком языке. По просьбе издательства друг и бывший ученик автора Ференц Бродски подготовил книгу к печати и дополнил ее, следуя в основном заметкам и другим материалам автора, оставив в неприкосновенности текст оригинала. Таким образом, эта книга хотя и не по внешнему виду, но по существу стала такой, как...

если бы Бах действительно вел дневник...

От автора

В этой маленькой книжечке я стремился избежать всего того, что является не достоверной истиной, а лишь плодом воображения, так называемого проникновения в душу описываемого человека. Вместо этого она говорит словами подлинных источников и таким образом пытается обрисовать столь могучую в своей простоте, достойную удивления личность Иоганна Себастьяна Баха.

Янош Хаммершлаг

Современники и предки

Почти все без исключения члены семьи тюрингских Бахов на протяжении семи поколений были музыкантами. В семье от отца к сыну переходило не только «ремесло», но и обычай, согласно которому детей воспитывали музыкантами, а спутников жизни себе они выбирали из семей органистов или городских придворных музыкантов. Таким образом с течением времени семья разрослась в настоящий музыкальный цех, у членов которого способности сочетались с музыкальным воспитанием. В семье развилась подлинная наследственная музыкальная культура, подобную которой, — разумеется, на совершенно другом уровне, — в наши дни можно встретить разве только в нескольких знаменитых венгерских «династиях» цыганских музыкантов.

В 1754 году, через четыре года после смерти Баха, сын композитора, Филипп Эммануил, и его ученик Агрикола написали «Некролог», в котором мы читаем следующее: *«Иоганн Себастьян Бах происходит из рода, все члены которого, как видно, от самой природы получили в дар любовь к музыке и музыкальный талант. Насколько нам известно, начиная с прародителя этого рода, Вейта Баха, на протяжении семи поколений все его потомки посвящали свою жизнь музыке и, за немногими исключениями, вступали на музыкальное поприще. Этот Вейт в XVI веке из-за своего вероисповедания был изгнан из Венгрии и поселился в Тюрингии. Многие из его потомков также нашли приют в этой провинции».*

Себастьян Бах сам составил родословную своей семьи. Маленькая брошюрка из восемнадцати страниц в четверть листа носит название «Происхождение семьи музыкантов Бах» и упоминает о пятидесяти трех представителях этой семьи. Родоначальником Себастьян

Бах считает «венгерского булочника» Витуса (Вейта) Баха. Следовательно, Бах еще верил в то, что семья его первоначально происходила из Венгрии (предположительно, из Братиславы). Еще его родственник, Иоганн Вальтер, писал в изданном в 1732 году «Лексиконе»: *«Семья Бахов, по всей вероятности, происходит из Венгрии»*. Однако в свете новейших исследований это предположение оказалось несостоятельным. Ибо семья Бахов переселилась в Венгрию только в XVI веке и в этом же столетии снова вернулась на родину. Родословную семьи мы можем теперь проследить по документам вплоть до начала XVI века. В Тюрингии уже в XVI веке имя Бах встречается довольно часто. Церковная метрическая книга в Ордруфе, где позже ходил в школу Себастьян, содержит запись от

13 февраля 1564 года,

согласно которой, в этот день «Маргарита Бах из Вехмара» вступила в брак. Из того же Вехмара происходил и Гаспар Бах, переселившийся позже в Готу, где он состоял в должности муниципального музыканта и башенного стража и должен был не только обеспечивать музыку на башне, но и *«одновременно отбивать часы, день и ночь следить за всеми всадниками и повозками, за всеми дорогами, на которых находится более двух всадников, а также докладывать о пожаре, если заметит его вблизи или вдали»*. Прадед Себастьяна, Ганс Бах, учился музыке у этого Гаспара на башне старой готской ратуши. Позже Гаспар переселился в Арнштадт, где в 1620 году он состоял на графской службе в качестве смотрителя часовой башни нейдекского замка. Другую ветвь семьи можно обнаружить в Мольсдорфе; к ней относится и Иоганн Бах, «музыкант господина генерала Врангеля». Из мольсдорфской ветви происходил находившийся на службе у шведов Никол Бах, которого в 1646 году «убили во время кутежа в Арнштадте». Согласно «Родословной», составленной Бахом, Витус Бах вынужден был покинуть Венгрию (во время контрреформации Рудольфа II) «из-за лютеранского вероисповедания» и, вернувшись на родину, поселился в Вехмаре. Весьма вероятно, что он родился в Вехмаре, в котором была церковь св. Витуса и уже примерно в 1560 году жил один почтенный бюргер, носивший имя Бахов – Ганс Бах, относительно которого предполагают, что это был отец Витуса. Витус Бах, пекарь и мельник, *«самое большое наслаждение находил в цитре, которую брал с собой даже на мельницу и играл на ней, пока мололась пшеница»*.

1619

Умер Витус Бах. Его сын, «Ганс-музыкант», был прадедом Баха. Себастьян хранил в своем доме портрет бородатого мужчины в жабо, который держал в левой руке скрипку, а в правой – смычок. Под портретом была следующая надпись:

Пред вами играет на скрипке Ганс Бах,
Нельзя не смеяться, его услышав,
На собственный лад он играет так славно,
И бакенбарды холит исправно.

В немецком четверостишье содержится игра слов: имеющееся в нем выражение *Bachen-Bart* («Бакен-Барт») означает одновременно бакенбарды и бороду Баха. Эта игра слов наводит на мысль, что фамилия Бах (по-немецки означающая «ручей», «ручеек») происходит все-таки не от этого слова и, конечно же, не, как полагают некоторые, – от слова «кингбакке», означающего челюстную кость, но скорее от слова «Бакктрог» («квашня»), связанного с частым в семье занятием. Кстати, с подобной же игрой слов мы встречаемся и в другом случае: на мальчишнике перед своей свадьбой Себастьян симпровизировал стишок, содержащий выражения: «Бах им бакктрог» (ручеек в квашне) и «Бакктрог им бах» (квашня в ручейке). По всей вероятности, Себастьян считал вышеупомянутую старую картину

портретом своего прадеда. Однако в ходе позднейших исследований выяснилось, что картина изображает другого родственника Баха, а именно придворного шута герцогини вюртембергской, прожившего свою жизнь в нюртингенском замке; ясно различимые на картине колокольчики и шутовской колпак исключают всякие сомнения относительно прототипа картины.

1623

Первые группы войск участников тридцатилетней войны опустошают Тюрингию. Мародеры оставляют за собой нищету и эпидемии.

1626

26 декабря умер от чумы прадед Себастьяна, вехмарский «Ганс-музыкант».

1635

Разражается новая эпидемия чумы, которая уносит в могилу и вдову Ганса. Кроме нее жертвами эпидемии становятся пятьсот три жителя Вехмара. В церковной книге их имена занимают десять густо исписанных страниц. От эпидемий и опустошений, причиненных тянувшейся десять лет войной, страна обезлюдела. *«Деревни ограблены и сожжены, поля вытоптаны, мужчины уничтожены, женщины обесчещены, даже церкви не пощажены. Те, кому удалось пережить эти бесчисленные ужасы, охотнее всего бежали в города и там искали защиты, другие спасались в лесах. Ни один из трех сыновей Ганса Баха не остался на родине».*

Одного из них звали Кристофом (1613—1661), он был муниципальным музыкантом в Эрфурте, потом в Арнштадте. У него также было трое детей-музыкантов, среди них Иоганн Амброзии (1645—1695), отец Себастьяна.

1644

24 февраля в Эрфурте родилась Элизабет Леммерхирт, мать Себастьяна.

1645

22 февраля в Эрфурте родился отец Себастьяна, Иоганн Амброзии.

Мать Себастьяна, следовательно, была почти на год старше своего супруга. Элизабет была дочерью «достойного уважения муниципального советника Валентина Леммерхирта», имя которого фигурирует в списке эрфуртских советников. По занятию он был скорняком и оставил своей дочери Элизабет значительное состояние.

1668

8 апреля в Эрфурте происходит бракосочетание Амброзия Баха с Элизабет Леммерхирт.

1669

У супругов Бах рождается первый сын, который, однако, вскоре умирает.

1671

16 июня у супругов Бах рождается второй ребенок, Иоганн Кристоф. Рано осиротевший Себастьян позже находит у этого своего брата дом и родительскую заботу.

Октябрь. Амброзия приглашают придворным и муниципальным музыкантом в Эйзенах.

1684

2 апреля Амброзии подает городским властям прошение о том, чтобы ему разрешили снова переселиться в Эрфурт. Просьбу свою он объясняет тем, что у него шестеро детей и скоро родится седьмой (это был Себастьян), кроме того, он содержит трех помощников и учеников, а его побочные доходы весьма скромны. Однако, эйзенахский муниципалитет в самой любезной форме сообщил в Эрфурт, что герцог и весь город очень довольны Амброзием Бахом и даже не помышляют отпустить его со службы.

У Амброзия Баха был брат-близнец по имени Иоганн Кристоф, служивший в Арнштадте придворным и муниципальным музыкантом. *«Оба брата так походили друг на друга во всем, даже в отношении здоровья и музыкальных способностей, что если они были вместе, различить их можно было только по одежде. Все удивлялись этому, и господа, и простой люд, даже их собственные жены с трудом различали их».* У этого Иоганна Кристофа было двое сыновей, тоже выдающихся музыкантов. Но самыми талантливыми из семьи Бахов считались в то время дети арнштадтского органиста Генриха Баха. Один из них, Иоганн Кристоф, был эйзенахским придворным органистом, второй, Иоганн Михаэль (впоследствии тесть Себастьяна) – органистом в Герене. Об этом Иоганне Кристофе в «Некрологе» говорится, что *«...он написал церковную музыку на двадцать два обязательных голоса, не допустив ни малейшей ошибки в совершеннейшей гармонии звуков; это столь же удивительно, как и то, что на органе и на клавире он всегда играл по крайней мере пятью самостоятельными голосами».* *«Следовало бы удивляться тому, как мало были известны эти славные люди за пределами своей родины, если бы мы не учитывали того, что эти честные тюрингцы были настолько довольны своей родиной и своим положением, что им и в голову не приходило искать счастья на чужбине».*

В 1648 году тридцатилетняя война окончилась, но прошли многие годы и даже десятилетия, пока вконец разоренная, опустошенная страна смогла оправиться и в духовном, и в материальном отношении. Долгое время еще были актуальными слова Фридриха фон Логау, который писал в своей «Эпиграмме»:

Кому стало хорошо от того, что кончилась война
И ужасные опустошения?
Палачу и юристу!

«Удивителен и глубоко характерен для рода Бахов тот факт, что в нем почти невозможно было заметить общих признаков эпохи. Наступившая вслед за войной нищета, ужасы, бесчеловечность не оказали на Бахов совершенно никакого влияния, что волей-неволей заставляет нас сделать вывод, что мы имеем дело с исключительно здоровой породой людей, с семьей большой порядочности и крепкой морали».

Юность Баха

1685

21 марта, в субботу, в Эйзенахе у Амброзия Баха и Элизавет Леммерхирт рождается самый младший ребенок, Иоганн Себастьян. Два дня спустя его крестили в церкви св. Георгия на Рыночной площади. В церковной книге записаны и имена его крестных

родителей: Иоганн Георг Кох, герцогский лесник, и Себастьян Нагель, смотритель готского замка. Разумеется, дата рождения указана в соответствии со старым календарем, ибо грегорианский календарь в протестантской Германии был введен только в 1701 году. Следовательно, согласно современному летоисчислению днем рождения Иоганна Себастьяна Баха является 31 марта. Родился он в доме № 303 на Фрауенплан. Это – приветливое двухэтажное здание с дубовыми лестницами и дверьми, с красивым видом на сад. В 1907 году здесь открыли дом-музей Баха. Данных о детстве Себастьяна в нашем распоряжении имеется очень мало.

1692

Себастьяна отдают в гимназию.

1693

Себастьян сорок седьмым учеником кончает сексту (что соответствует примерно пятому классу теперешней школы и первому классу старой гимназии).

1694

Себастьян четырнадцатый ученик в квинте; на следующий год – тринадцатый ученик в кварте. В этом же году, 3 мая, умирает его мать. Амброзий Бах вскоре снова женится, однако уже после трех месяцев второго брака

1695

31 января его опускают в могилу.

«Иоганну Себастьяну не было еще и десяти лет, когда он лишился родителей».

Февраль. Осиротевший «Себастьян уехал в Ордруф к своему самому старшему брату Иоганну Кристофу, тамошнему органисту. Под руководством брата он приобрел основные навыки игры на клавире. Любовь и склонность к музыке исключительны», образом проявлялись в маленьком Себастьяне уже в младенческие годы. Музыкальные пьесы, которые преподал ему брат, он за короткое время изучил в совершенстве. У брата его был целый том нот с произведениями самых знаменитых в то время авторов – Флобергера, Керля, Пахельбеля, который он неизвестно по какой причине не давал в руки Себастьяну, несмотря на все его просьбы. Жажда знаний толкнула Себастьяна на невинный обман. Книга хранилась в шкафу, закрытом лишь решетчатой дверцей. Переплетена она была не твердым картоном, а обычной бумагой. Однажды ночью, когда все спали, Себастьян протянул свою ручонку сквозь решетку, достал нужный том, свернул его, что было легко, так как он был в бумажном переплете, и вытащил из шкафа. Он переписал себе всю книгу при лунном свете, так как у него не было под рукой даже лампы. Через шесть месяцев страстно желаемая музыкальная добыча уже благополучно была в его руках. С жадным нетерпением, тайно он стремился использовать малейшую возможность для своей работы, но к величайшему его огорчению брат застал его на месте преступления и жестокосердно отобрал копию, изготовленную ценой стольких трудов. Представьте себе купца, корабль которого с грузом в сто тысяч талеров затонул в перуанских водах, и вы составите себе живое понятие о том, как жалел наш маленький Себастьян о своей потере. Книгу он получил обратно только после смерти брата».

Ордруфская гимназия графа Глейхена, в которой, как и во многих других местах, преподавание велось по принципам Коменского, пользовалась доброй славой во всей стране. Себастьян скоро добрался до «примы» (степень, соответствующая последнему классу теперешней гимназии).

В школьном дневнике имеется такая запись:

«Йог. Себаст. Бах переселился в Люнебург, так как там освободилось пансионное место».

По рекомендации преподавателя Герда Себастьян вместе со своим одноклассником Георгом Эрдманом был принят в люнебургскую гимназию Михаэля, в знаменитый детский хор так называемой «Рыцарской академии». *«В Люнебурге его приняли сердечно из-за его исключительно красивого голоса сопрано. Но однажды, когда он пел в хоре, неожиданно и незаметно для него самого одновременно со звуками сопрано, которым он должен был петь, вдруг раздались звуки на целую октаву ниже. Этот совершенно новый вид голоса он удержал в течение недели: в это время он не мог ни петь, ни говорить другим голосом. После этого он утратил свое сопрано, а вместе с ним и красоту голоса».*

В 1700 году наряду с большим «Хорус Симфоникус» существовал также маленький, но хорошо подобранный хор певчих, состоявший всего из тринадцати человек, так называемый «Меттен-хор» («Это должны быть дети бедных людей, и у них должен быть хороший дискант»).

Список певчих «Меттен-хора» 1700 года:

Сопрано
 Кох (старший) – 1 талер
 Шмидт – 12 крейцеров
 Эрдман – 12 крейцеров
 Бах – 12 крейцеров
 Фогель – 8 крейцеров
 Два дублера, на каждого по 4 крейцера
 Альт
 Шмерзал – 16 крейцеров
 Платт – 8 крейцеров
 Шеен – 8 крейцеров
 Тенор
 Шлер, адъюнкт – 1 талер
 Хохгезанг (младший) – 16 крейцеров
 Хохгезанг (старший) – 12 крейцеров
 Бас
 Франке, префект – 1 талер
 Миттаг – 12 крейцеров

Доход Себастьяна в 1700 году от пения в детском хоре, в хоре певчих и пения по случаю венчаний составил целые четырнадцать талеров. Это было не мало, если принять во внимание, что даже церковный пастор получал не больше ста талеров в год.

Во время каникул Себастьян несколько раз ходил пешком через люнебургскую степь в Гамбург, расположенный в сорока пяти километрах, чтобы послушать игру Иоганна Адама Рейнкена, старика органиста церкви св. Каталины. В своей книге «Легенды о некоторых святых от музыки» Симон Метафраст рассказывает следующий эпизод: *«Однажды вечером он устало шагал по безлюдной дороге из Гамбурга домой с пустыми карманами и остановился отдохнуть перед постоялым двором, жадно вдыхая несущиеся из кухни запахи. Вдруг над его головой распахнулось окно, и к его ногам упали две селедочные головы. В то время селедка в Средней Тюрингии считалась очень большой ценностью. Голодный Себастьян подобрал головы и обнаружил в каждой из них по датскому дукасту. Таким образом он смог утолить голод и к тому же получил возможность еще раз побывать у Рейнкена».*

В самом Люнебурге он имел возможность совершенствоваться в музыке у известного ученика Рейнкена Георга Бёма, органиста церкви св. Иоанна.

Из «Некролога» мы узнаем, что Себастьян *«иногда ходил из Люнебурга в Гелле, в замок»*, находившийся на расстоянии девяноста километров от Люнебурга. Там он имел возможность познакомиться с лучшей французской камерной музыкой.

Хронологию произведений Баха часто трудно установить, иногда единственным ориентиром в этом отношении служит водяной знак на нотной бумаге, которой пользовался композитор. Согласно Спитта, Пирро и Терри, та маленькая fuga для органа h-moll, в которой чувствуется северно-немецкое влияние и на которой сейчас обычно начинающие органисты упражняют свои способности, относится к люнебургскому периоду:

Бах покинул люнебургскую «Рыцарскую академию», не закончив ее. *«Не знаю, как он попал из Люнебурга в Веймар»*, – пишет его сын Филипп Эммануил в январе 1775 года Форкелю, первому биографу композитора.

Веймар и Арнштадт

1703

В пасхальное воскресенье мы находим Себастьяна в качестве «камерного музыканта» (скрипача) у герцога Иоганна Эрнста, младшего брата правящего герцога, в Красном замке в Веймаре. Однако один из протоколов арнштадтской консистории за этот год причисляет его к более высокому рангу; согласно ему, Бах является *«придворным органистом саксонского курфюрста в Веймаре»*. В этом же году его приглашают в качестве эксперта на пробу органа в арнштадтской Новой церкви. Он играл при освящении органа, и его игра произвела столь сильное впечатление, что ему немедленно предложили должность органиста, которую он и принял.

«Отныне наш великий и милостивый государь, имперский граф Антон Гюнтер... назначает Вас, Иоганна Себастьяна Баха, органистом Новой церкви. 9 августа 1703 года».

На арнштадтском органе Баха было двадцать три самостоятельных регистра и двухаккордовый колокольчик. На этом органе Бах развил свое виртуозное мастерство до высшей степени совершенства.

1704

Брат Себастьяна, Иоганн Якоб, бывший на три года старше его, поступил по контракту в гвардейский оркестр армии шведского короля Карла XII в качестве гобоиста. Перед отъездом он заехал в Арнштадт, чтобы попрощаться с братом. Этому случаю мы обязаны маленьким произведением *Каприччио на прощание с горячо любимым братом*, которое сильно напоминает программную музыку в стиле раннего барокко Фробергера и Кунау.

Ария ди Постильоне

Позже Иоганн Якоб Бах принял участие во всех отчаянных военных начинаниях своего хозяина Карла XII, в том числе и в Полтавской битве; вместе с королем он попал в плен к туркам при Бендерах. По возвращении из плена и смерти короля он жил в Стокгольме на положении отставного музыканта до самой смерти, неожиданно постигшей его в возрасте сорока лет.

Годы, проведенные в Арнштадте, были для Себастьяна временем радостной жизни и творчества. Один из веселых эпизодов жизни Баха того времени воссоздает для нас заключительная fuga *Сонаты для клавира в D-dur*.

Бах обозначил тему (не совсем правильно с точки зрения итальянского языка) следующим образом:

«Thema all'Imitatio Gallina Cussa» (что должно бы означать: «Каприччио на кудахтанье простодушной курицы».)

Визгливый голос молодой курицы, у которой прервалось дыхание от оживленного кудахтанья, слышится и в контрапункте:

В арнштадтский период жизни Баха с ним произошел следующий случай. Однажды он вместе со своей двоюродной сестрой Марией Барбарой шел домой из графского замка через Кожаный рынок и уже направлялся к Рыночной площади, когда перед ним появился старший гимназист и фаготист Гейерсбах. Вместе со своими пятью спутниками он напал на Баха, и подняв для удара палку, потребовал, чтобы тот немедленно просил у него прощения за то, что незадолго перед этим осмелился поносить его игру на фаготе. Бах не торопился выполнить его желание. С криком «собачья порода!» Гейерсбах ударил его палкой. Однако Бах не растерялся и так угостил его своей саблей, что драчливый фаготист вместе со своими дружками попал в неприятное положение. Драка эта наделала много шума в городишке, послужила причиной горячих споров и разожгла страсти.

1705

5 августа Баха вызвали в консисторию; он должен был признаться, что обозвал Гейерсбаха «свинячьим фаготистом».

Октябрь. Бах получил месячный отпуск, чтобы поехать в Любек и «послушать знаменитого органиста тамошней Мариенкирхе Дидриха Букстехуде».

1706

Жалобы против Баха накапливаются. Об этом, в частности, свидетельствует следующий документ:

*«Протокол,
составленный графской консисторией в Арнштадте по делу органиста
Новой церкви Иоганна Себастьяна Баха, который долгое время без разрешения
находился вне города, пренебрегая фигуральной музыкой».*

*«Акт от 21 февраля 1706 года
Органиста Новой церкви Баха призвали к ответу, где он был так долго в
последнее время, от кого получил разрешение на отлучку?»*

... (ответ Баха):

*Он был в Любеке, чтобы там совершенствоваться в некоторых отношениях
свое мастерство; предварительно просил разрешения у господина
суперинтенданта.*

*Господин суперинтендант:
«Акт от 11 ноября 1706 года*

Бах просил разрешения отлучиться всего на четыре недели, но отсутствовал в четыре раза дольше.

... (заключаем):

Мы ставим в вину Баху, что до настоящего времени он делал в хорале множество странных вариаций и примешивал в него такие странные тона, что собравшиеся были вследствие этого сконфужены. И если в будущем он захочет примешивать переходящий звук, то пусть придерживается этого до конца и не переходит быстро на что-нибудь другое или, как это было свойственно ему до сих пор, не делает какой-либо совершенно другой поворот. Кроме того, мы очень удивлены и тем, что до сих пор совершенно не велось музыкальное преподавание, причиной чему является его нежелание заниматься с учениками. Поэтому ему следует ясно высказаться, хочет ли он играть с учениками фигуральную и хоральную музыку, потому что мы не можем держать еще и капельмейстера. Если же не хочет, то пусть заявит об этом категорически, чтобы мы смогли устроить это дело по-другому и назначить на это место кого-нибудь другого, кто исполнял бы и эту работу».

«Акт от 11 ноября 1706 года

Заключаем:

Далее, мы призвали его к ответу еще и за то, по какому праву он принял в хор постороннюю девицу и почему разрешил ей музицировать там.

Ответ Баха:

Об этом я уже докладывал магистру Уте».

Прощание с Арнштадтом

Себастьян покидает Арнштадт и поступает на должность органиста церкви св. Блазиуса в Мюленхаузене (Тюрингия).

1707

«Акт от 27 мая 1707 года

(Сообщение церковной общине; о деле доложил господин старший консул доктор Конрад Меккбах.)

... Следует напомнить присутствующим, что господин Иоганн Георг Ален умер, и место органиста в церкви св. Блазиуса стало вакантным; представляется необходимым позаботиться о его заполнении, в связи с чем господин Меккбах спрашивает членов общины,

I.

не стоило ли бы прежде всего подумать об арнштадтском Н. Пахе (И. С. Бах), который совсем недавно, на пасху, играл перед ними пробу?

Заключение: нужно стремиться к тому, чтобы договориться с ним как можно дешевле.

Упомянутого с этой целью нужно вызвать сюда».

15 июня Бах получил декрет о своем назначении, согласно которому ему было положено жалование:

«85 гульденов деньгами и обычная плата натурой, а именно:

3 меры пшеницы,
2 сажени дров, причем 1 сажень буковых, 1 сажень дубовых,
6 раз по 60 вязанок хвороста с доставкой на дом, вместо обещанной
пахотной земли, относительно чего, в соответствии с устным соглашением,
нужно составить документ согласно распоряжения нашей канцелярии».

«Акт от 29 июня 1707 года

К нам явился господин Иоганн Себастьян Бах, органист Новой церкви, и заявил, что его пригласили органистом в Мюленхаузен и что он принял эту должность. Покорно поблагодарив муниципалитет за предоставление ему до сих пор работы, он попросил об увольнении. Ключ от органа он вернет муниципалитету, от которого получил его».

Переезд Баха в Мюленхаузен и первый брак

1707

17 октября в дорнхеймской церкви состоялось бракосочетание Баха с его двоюродной сестрой Марией Барбарой Бах. Жена Баха была внучкой Генриха Баха и дочерью маэстро Михаэля Баха. Это была та самая двоюродная сестра Баха, которую он провожал домой в тот раз, когда произошла неприятная встреча со «свинячьим фэготистом». Она же была та «посторонняя девица», появление которой в хоре так возмутило строгих арнштадтских муниципальных советников.

Дорнхеймская церковная книга следующим образом свидетельствует о бракосочетании: «17 октября 1707 года достопочтенный господин Иоганн Себастьян Бах, холостой, органист церкви св. Блазиуса в Мюленхаузене, законный сын умершего в Эйзенахе достойного уважения известного муниципального органиста и музыканта Амброзия Баха, и достойная девица Мария Барбара Бах, законная младшая дочь блаженной памяти геренского муниципального органиста Иоганна Михаэля Баха, весьма достойного всякого почитания и ставшего известным своим искусством, вступили в брак с соглашения нашего милости вого повелителя, объявив об этом должным образом в Арнштадте».

Недавно по счастливой случайности в Эйзенахе была найдена партитура великолепного свадебного кводлибета, которую Бах сам обработал с величайшей тщательностью в период между 18 сентября и 17 октября. Это произведение Бах исполнил по случаю своего мальчишника в доме своей сестры Саломе Виганд, вышедшей замуж в Эрфурте. К сожалению, начало и конец произведения не сохранились. По всей вероятности, маэстро «повинен» и в том, что текст произведения написан в весьма шутовском тоне:

КВАШНЯ. КВОДЛИБЕТ

Что это за огромные замки
Плывут там по морю?
Чем ближе, тем больше они становятся
В моих глазах.
Кто хочет в Индию,
Пожалуйте на мой корабль.
Правда, я не моряк.
Мне не нужны ни мачта, ни парус,
Сижу в моей квашне,
Ничего мне больше не надо.

.....
Был бы я португальский король,
Не было бы мне дела до того,
Что кто-то другой перевернулся
Вместе с квашней в ручей... и т. д.

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

Все, кто голоден,
Приходите на жаркое!

(В последнее время возникло предположение, что это произведение готовилось к свадьбе не Баха, а его бывшего одноклассника по арнштадтской гимназии. Однако аргументация Хаммершлага, опирающаяся, кроме совпадения даты, главным образом на текст и находящуюся в нем игру слов «Бах-Бакктрог», кажется нам столь убедительной, что мы считаем необходимым сообщить ее читателю, несмотря на имеющиеся противоположные воззрения. – Прим. ред.)

1708

За свадьбой последовал год оживленной деятельности. По случаю празднования выборов в муниципалитет Бах написал торжественную кантату, начинающуюся словами: «*Бог – мой король...*». Рукопись ее написана с особой тщательностью. Перед партитурой, как и у всех последующих произведений Баха, стоит скромная просьба: «*Jesu Juva!*» (Иисус, помоги!) В заключительную виньетку вплетена надпись на итальянском языке: «*de l'anno 1708. da Gio: Bast: Bach Org: Molhugino*»

(1708 год, мюленхаузенский органист И. С. Бах.)

4 февраля кантата была торжественно исполнена в Мариенкирхе. По-видимому, она имела исключительный успех, так как было решено издать ее партитуру. Это единственная кантата Баха, которая была опубликована еще при жизни композитора.

Возвращение в Веймар

Из «Некролога» мы узнаем, что «*однако городу Мюленхаузену не было суждено долго называть его своим*».

«*Без неприятностей все-таки не обошлось*», – пишет Бах в прошении об увольнении. – «*Как будто по воле бога в судьбе моей произошло неожиданное изменение, и мое материальное существование стало вдруг обеспеченным; я могу добиваться, своей конечной цели – не досаждая другим, творить настоящую, хорошую церковную музыку...*».

«*...следующая его поездка в Веймар в 1708 году и представившаяся там возможность быть выслушанным тогдашним герцогом имели своим последствием то, что ему предложили должность камерного и придворного органиста в Веймаре, на что он немедленно согласился. Расположение милостивого властителя, которое он заслужил своей игрой, побудило его сделать все для большего усовершенствования своего искусства в игре на органе. По сути дела, большинство своих произведений для органа он написал здесь*».

На этот раз Бах поступил на службу к правящему герцогу. В вилгельмсбургской

крепостной часовне в его распоряжении находился превосходный инструмент, орган Компениуса. На этом органе, стоящем на третьем, верхнем, этаже высокой часовни с резкими линиями, лишенной всякого стиля в архитектурном отношении, Бах создал и впервые сыграл свои такие шедевры, как *Токкаты в C-dur, F-dur и d-moll* и *Прелюдии и фуги в a-moll, D-dur и g-moll*. «Исторические известия из знаменитой веймарской резиденции курфюрста» считают этот орган неповторимым в своем роде музыкальным инструментом. Замок, часовня и орган в 1774 году сгорели дотла. В Веймаре насчитывалось тогда пять тысяч жителей. Уже во времена Баха этот город был таким, как писал о нем позже Гёте:

О, Веймар, имя твое особенно славно тем,
Что ты велик, как Малый Вифлеем.

Гердер упоминает о Веймаре как о «переходном явлении между курфюрстской резиденцией и деревней».

1713

Бах получает лестное предложение из Галле стать преемником знаменитого Вильгельма Захау в должности органиста в церкви Богоматери. В истории музыки Захау известен как учитель Генделя. Бах, однако, отклонил это предложение.

1714

8 марта рождается наиболее известный из детей Баха, Карл Филипп Эммануил.

Бах совершает поездку в Кассель, где успешно демонстрирует свое искусство игры на органе перед наследником трона Фридрихом, будущим королем Швеции. Дивное виртуозное соло на педали *«повергло наследного принца в такое изумление и восхищение, что он снял с пальца кольцо с драгоценным камнем и подарил его музыканту. Ноги органиста, как птицы, метались с одного клавиша педали на другой, и в ушах слушателей раздавались тяжелые, гулкие, как раскаты грома, звуки. И если он заслужил такой подарок только за ловкость своих ног, что же пожаловал бы ему принц, если бы он призвал на помощь ногам еще и руки»* Так рассказывает об этом событии восторженный почитатель Баха, ректор Константин Беллерман.

Сентябрь. Бах предпринимает поездку в Дрезден. Здесь разыгралось знаменитое состязание между Бахом и французским клавесинистом Маршаном. Магистр Иоганн Абрахам Бирнбаум так рассказывает об этом событии: *«Я могу назвать имя того большого мастера, который в свое время считался лучшим клавесинистом и органистом во всей Франции и против которого господин придворный композитор совсем недавно успешно отстоял честь немцев и свою собственную. Этот маэстро – монсиньор Маршан, – который, находясь в Дрездене, когда там случайно был и господин придворный композитор, по инициативе и указанию некоторых высокопоставленных придворных особ послал ему любезное письмо с предложением по-меряться с ним силами в игре на клавире и, в соответствии со своим предложением, обещал явиться на состязание. Наступил час, когда два великих виртуоза должны были померяться силами. Господин придворный композитор вместе с судьями, которые должны были решить вопрос о победе, с беспокойством ожидал своего противника, но напрасно. В конце концов выяснилось, что мон-синьор Маршан еще ранним утром на скором почтовом дилижансе покинул Дрезден. Несомненно, знаменитый француз не осмелился, сознавая свою слабость, подвергнуться могучему нападению своего опытного и смелого противника. Иначе зачем бы ему было столь неожиданно спастись бегством»*.

Несомненно, Маршан был также и значительным композитором. Однако известный

теоретик Якоб Адлунг так отзывается о его сюитах: *«Они нравились мне только один раз»* (когда их играл Бах). Уже в то время об игре Баха создавались настоящие легенды. О нем рассказывали, что он охотно ходил играть на органе в деревенские церкви, скрывая в таких случаях свое имя. Однажды какой-то органист, услышав его игру, с ужасом и изумлением воскликнул: *«Это не может быть никто иной, кроме Баха, или это сам дьявол!»*

Во всей стране Баха считали исключительным знатоком органа. Он играл на органах высшего класса – Шерева, Шниттгера, Компениуса и Зильбермана и хорошо знал все эти типы инструментов. До нас частично дошли письменные заключения Баха об органах, данные им как экспертом, а его взгляды на постройку органа известны нам от его ученика Агриколы. Из органных регистров он особенно предпочитал амбушюры; любил он также систему колокольчиков на органе.

«Он с похвалой вспоминал о шестнадцати языковых регистрах органа гамбургской церкви св. Катарины, которые старый Рейнкен держал в образцовом порядке».

Сам Бах на все восторженные похвалы обычно скромно отвечал: *«В этом нет совершенно ничего удивительного. Нужно только стараться всегда вовремя ударять по нужной клавише, и тогда инструмент сам по себе играет».*

«Он при помощи одних только ног мог разыгрывать такие пьесы, которые другим органистам, довольно умелым, не под силу было сыграть всеми пятью пальцами».

«Какими неожиданными, новыми, выразительными и прекрасными были мысли, рождавшиеся в нем во время импровизации; и как совершенно он мог передавать их!» – «Я скажу только, – пишет Якоб Адлунг в своей книге «Введение в музыковедение», – что правы те, которые, слышав многих музыкантов, в один голос твердят, что Бах на свете был только один; я добавлю к этому разве только то, что мало кому были по ноге сапоги Баха».

1716

В этом году Маттесон писал о Бахе: *«Я слышал некоторые произведения известного органиста Себастьяна Баха – церковную музыку и произведения для упражнения. Они написаны так хорошо, что следует высоко ценить их автора».*

Примерно к этому же времени мы можем отнести возникновение одного из самых прекрасных произведений Баха для органа *Пассакалии в c-moll*.

Это произведение с его могучим, рвущимся вверх пафосом, стоит как колосс, не имея себе равных в масштабе целых веков, так как беспримерна та неисчерпаемая творческая сила, которая в тот момент, когда кажется, что произведение достигло своей высшей точки и звучат заключительные аккорды величественной коды, способна вознестись на еще более высокую вершину еще более величественной двухголосой фуги.

В двухголосой фуге Бах выводит новый по сравнению с темой мотив. Двойственность сил, соревнующихся между собой в огромном напряжении, в конце концов, сливается в еще более совершенное единство, и полнота раскрывающейся жизни возвращается обратно к самой себе, как убегающая линия постепенно смыкающегося круга.

1717

Положение Баха в Веймаре, как видно, становится неустойчивым. Он оказывается втянутым в семейный спор между правящим герцогом и его племянником, Эрнстом Августом. Под страхом наказания членам герцогского оркестра запрещается играть в «Красном замке». Поэтому Бах, который охотно посещал музыкальный кружок молодого герцога Эрнста Августа (сына его прежнего хозяина), с удовольствием принимает предложение шурина этого последнего, герцога Анхальт-Кётена Леопольда, занять должность придворного капельмейстера в его резиденции. Однако герцог Вильгельм Эрнст был очень недоволен прошением Баха об отставке и отказался отпустить его.

«6 ноября концертмейстер и придворный органист Бах был арестован в судебно-полицейском управлении, потому что он упрямо настаивал на увольнении; в конце концов 2 декабря в соответствии с его поведением его объявили опальным, освободили от должности и отпустили на свободу».

Бах в Кетене

«К обязанностям своим он приступил без опоздания и исполнял их, к величайшему удовлетворению милостивого герцога, в течение почти шести лет».

Со времени смерти Баха много раз вновь и вновь вставал вопрос, каковы были отношения между Бахом и Генделем и каково было их мнение друг о друге. К сожалению, мы имеем довольно мало сведений об этом. Мы знаем только, что они весьма ценили друг друга. Но вследствие странной игры случайностей они никогда так и не встретились лично.

1718

Форкель пишет: *«При первом посещении (Генделем Галле) Бах был еще в Кётене, в 4 милях от Галле. Едва он узнал о приезде Генделя, как поспешил с визитом к нему, но как раз в этот день, Гендель уже выехал из города».*

Спитта добавляет:

«Некоторые сделали из этого различные неблагоприятные для Генделя выводы. Мы не имеем никаких заслуживающих внимания оснований предполагать, что он хотел избежать встречи с Бахом, который всегда легко сходил с людьми. Нигде нельзя найти подтверждений тому, будто бы Гендель намеренно уехал в тот день, когда прибыл Бах, чтобы избежать встречи с ним. С другой стороны, нельзя не признать, что Бах поехал к Генделю лишь тогда, когда подвернулся для этого удобный случай. Иначе, учитывая, что Гендель приехал в Германию еще в марте, Бах, наверное, нашел бы возможность встретиться с ним раньше».

Терри считает, что граф Флеминг, бывший инициатором знаменитой несостоявшейся встречи Маршана и Баха, хотел устроить такое же состязание между Бахом и Генделем.

1719

6 октября Флеминг пишет: *«Я сделал все, чтобы вступить с ним (т. е. с Генделем) в контакт, и полагал, что сумею с помощью необходимой любезности расположить его к себе, однако, мне ничего не удалось добиться. То он был в отъезде, то плохо себя чувствовал; одним словом, встретиться с ним было невозможно. Il est un peu fou a ce qu'il me semble. (Мне кажется, что он не совсем нормален.)»*

Гендель остановился в Галле, чтобы повидаться со своей старухой-матерью. Кётен находится недалеко от Галле, *«однако Гендель ни тогда, ни позже не проявил ни малейшего желания встретиться с единственным равным ему „современником“»,* – говорил Терри.

Бранденбургский концерт F-dur

Хотя Бах, как лютеранин, не мог занимать в кальвинистском Кётене церковной должности, шесть лет, проведенные им в этом городе, были одним из наиболее плодотворных и счастливых периодов его жизни. Герцог Леопольд ясно сознавал все величие гения Баха и обращался с ним, как с другом. Большая часть камерной, фортепьянной и органной музыки Баха была создана именно в этот период.

Мы упомянем здесь о наиболее значительных произведениях.

Для струнных музыкальных инструментов: три великолепные *сонаты для гамбы* в сопровождении клавира. Обычно предполагают, что возникновением этих сонат мы обязаны

выдающемуся гамбисту Христиану Фердинанду Абелю, который с 1720 по 1737 год был членом кётенского оркестра. Более вероятно, однако, то предположение, согласно которому Бах создал их для развлечения своего хозяина. Князь Леопольд играл не только на клавире и скрипке, но и на гамбе; он всегда лично участвовал в музыкальных вечерах, устраиваемых в его замке.

Далее: *шесть сюит для виолончели соло, три сонаты для скрипки и три сюиты для скрипки соло*. Последняя часть второй *сюиты d-moll*, знаменитая *Чакона*, до сих пор является пробным камнем для скрипачей-виртуозов.

Для клавира: *инвенции и симфонии, Хорошо темперированный клавир* (первая серия) и так называемые *Французские сюиты*.

Однако, эта идиллия закончилась для Баха печально и неожиданно, когда в

1720

году, *в начале июля* неожиданно умерла жена Баха, Мария Барбара, в то время, как сам Бах вместе с князем находился в Карлсбаде. Бах решил как можно скорее покинуть этот город, который постоянно напоминал бы ему о его потере, и поселиться в другом месте, где он смог бы продолжать свою творческую деятельность. Но самой неотложной его заботой было приведение в порядок осиротевшего дома.

1721

«3 декабря 1721 года, – читаем мы в церковной книге замка, – вдовец господин Иоганн Себастьян Бах, княжеский капельмейстер, и девица Анна Магдалина, младшая дочь Иоганна Каспара Вюльскена, придворного и войскового трубача его высочества князя Саксонского и Вейссенфельского, по княжескому приказу обвенчались в нашей церкви».

Вторая жена также была из рода, ведущего свое происхождение из Тюрингии. Ее дед был муниципальным музыкантом в Шверштедте, мать – дочерью органиста Либе. У нее было красивое сопрано, и она получила образование как певица. Анна Магдалина родилась 22 сентября 1701 года в Цейтце, следовательно, ей было двадцать лет, когда она вступила в брак с Себастьяном. Она состояла тогда на службе в качестве певицы у Анхальт-Цербстского князя. Выйдя замуж, она стала певицей при кётенском дворе и получала там за свой труд плату вдвое меньшую, чем ее муж. Бах посвятил ей «Нотную тетрадь», которую составил спустя четыре года после их свадьбы. Однако, возникновение следующих шуточных стихов нужно отнести к тому времени, когда Бах был только помолвлен с ней:

Ваш слуга, девушка-невеста,
Желаю счастья в радостный день!
Кто видит Вас в венце,
И в прекрасном подвенечном платье,
У того сердце смеется от радости.
При виде Вас
Не чудо, что я улыбаюсь от счастья,
И грудь переполняется радостью.
Купидон, проказливый мальчишка,
Никого не оставляет в покое.
Дом хорош только тогда, когда в нем есть камень и известняк,
А дыра хороша тогда, когда ее сверлят;
И если строят всего лишь курятник,
Все же нужны дерево и гвоздь,
Крестьянин молотит пшеницу
Большими и малыми цепями.

Таков был текст второго свадебного кводлибета Баха.

Форма свадебного кводлибета была стереотипной. Телеманн, например, во время работы во франкфуртской музыкальной коллегии, написал двадцать кводлибетов, причем стихи к ним были тоже его собственного сочинения; однако, по его словам, *«среди них есть много таких, которые я теперь уже вряд ли ваялся бы описать по причине их слишком большой вольности и чрезмерно „соленых“ намеков»*.

Игривая приветственная строфа в адрес «девственной невесты» также была традиционным обычаем в то время. Грубоватые намеки соответствовали вкусу эпохи, однако, нужно отметить, что они были не чужды и вкусу нашего маэстро. Это видно и из того, что даже четыре года спустя он включил эти вирши в «Нотную тетрадь Анны Магдалины Бах».

В то же время в этой составленной для жены «Нотной тетради» Бах проявляет себя как нежный, глубоко чувствующий лирический композитор. Наиболее душевным выражением гармонии, царившей в отношениях этой молодой супружеской пары, является следующая красивая песня:

Если ты рядом, я с радостью
Встречу смерть в вечный покой.
Как счастлив был бы я, если при кончине
Твои прекрасные руки
Закрыли б мои верные глаза.

Представление об атмосфере спокойно-рассудительных будней Баха дает песенка, написанная композитором о его трубке.

Всегда, когда я раскуриваю мою трубку,
Набитую хорошим табаком,
Для удовольствия и препровождения времени,
Она вызывает во мне грустные представления
И указывает мне,
Что я в сущности схож со своей трубкой!

Она сделана из той глины и земли,
Из которой происхожу я сам
И в которую я когда-либо опять превращусь.
Трубка упадет и разобьется,
В руке моей останется только разбитый черепок:
Такова и моя судьба.

Сколь часто при курении,
Разминая пальцем горящий табак в моей трубке
И обжигаясь, я думаю
О, если уголь причиняет такую боль,
То как же жарко будет в аду!

Остается спорным вопрос, является ли тонко написанная в итальянском стиле бельканто любовная песня, начинающаяся словами «Подари мне твое сердце», с надписью «Ария ди Джиованни», оригинальной композицией Баха и следует ли имя Джиованни понимать, как обычную в пасторальном жанре итальянизированную вариацию немецкого

имени Иоганн?

Оригинальный характер Баха чувствуется в мелодии, написанной им на прекрасные стихи Пауля Герхардта: «Удовлетворись и ищи покоя в Боге твоей жизни». В «Нотной тетради» эти стихи повторяются трижды, каждый раз с новой, иной мелодией. В ней звучит невзыскательная скромность и успокоительная вера в бога.

Бах был хорошим мужем и заботливым отцом семейства. Несмотря на свои скромные средства, он старался обеспечить своим многочисленным детям, число которых от двух браков возросло до двадцати, по возможности самое лучшее воспитание. В материальном отношении он не был мелочен, отличался наибогаороднейшими человеческими чувствами. Это подтверждается, в частности, одним его письмом, относящимся к периоду второго брака, написанным в эрфуртский муниципальный совет по делу о наследстве. В письме он отказывается требовать судебным путем часть наследства, причитающуюся ему и его детям:

«Как известно Вашему благородию, я и мой брат Иоганн Якоб Бах (который в настоящее время состоит на службе у шведского короля), являемся сонаследниками в деле о наследстве Леммерхирта. Так как до меня дошли слухи, что остальные господа наследники решили возбудить судебное дело по вопросу о наследстве, и так как тяжба не принесет никакой пользы ни мне, ни моему отсутствующему брату, ибо мы не намерены судебным путем оспаривать завещание Леммерхирта и полностью удовлетворены тем, что в нем оставлено нам, я от своего имени и от имени своего брата настоящим отказываюсь от всякой тяжбы; в интересах защиты своих прав воспользуюсь обычным протестом.

*Покорнейший слуга Вашей милости
Иоганн Себ. Бах,
придворный капелмейстер герцога Анхальт-Кётена.
Кётен, 15 марта 1772 года».*

Таким образом, Баху досталась только десятая часть наследства, что составляло около пятисот талеров.

1722 – 1723

«В это время, примерно в 1722 году, он (Бах) совершил поездку в Гамбург и там в присутствии всего муниципалитета и многих других высокопоставленных персон города в обстановке всеобщего изумления в течение двух часов играл на прекрасном органе церкви св. Катарины. С особым наслаждением слушал игру Баха старый органист церкви Иоганн Адам Рейнкен, которому в то время было уже около ста лет. Прослушав хорал, начинающийся словами "На реках вавилонских", который Бах играл по желанию присутствующих очень долго, почти в течение получаса, импровизируя и пользуясь различными методами, как это делали в старые времена знаменитые гамбургские органисты на субботних вечерах, Рейнкен сказал ему следующий комплимент:

– Я думал, что это искусство уже давно умерло, но теперь я вижу, что оно живет в Вас!

Эти слова были неожиданностью со стороны Рейнкена, тем более, что много лет назад он сам играл этот хорал так, как это делал Бах, что не было секретом для Баха, как и то, что Рейнкен всегда отличался некоторой завистливостью. После этого Рейнкен пригласил его к себе и был с ним очень любезен».

Бах как преподаватель

Бах был прирожденным педагогом. Для него, как и для предшествовавших ему больших мастеров, творчество и обучение означали одно. Он жил и работал вместе со

своими учениками. Названия очень многих величайших его произведений свидетельствуют о том, что он написал их непосредственно в процессе преподавания и с целью обучения молодого поколения музыкантов.

Оригинальное название «Хорошо темперированного клавира» было:

*«Хорошо темперированный клавир или
прелюдии и фуги во всех тесситурах главных и вспомогательных тонов, как
в dur – или do-re-mi, так и в moll – или re-mi-fa. Для пользы и упражнения
жаждущей учиться музыкальной молодежи, а также для развлечения тех,
которые уже накопили опыт в этом искусстве, сочинил и подготовил
Иоганн Себастьян Бах и пр.
в 1722 году»*

Оригинальное название «Инвенций»:

*«Честное наставление,
которое легко доступным методом научит любителей клавира и, главным
образом, желающих научиться играть, как нужно хорошо и правильно
обращаться с тремя самостоятельными (облигатными) мелодиями не только в
чистой двухголосной игре, но и в ходе дальнейшего развития; оно поможет не
только находить хорошие идеи, но и разрабатывать их, и научит также, что
самое главное, красивому, певучему методу исполнения; одновременно инструкция
дает серьезное представление о науке композиции.
Составлено в год от Рождества Христова 1723
Иоганном Себастьяном Бахом, придворным капельмейстером князя
Анхальта и Кётена»*

С ростом известности Баха росло и число его учеников. Один из первых его учеников, Тобиас Кребс, которого Бах учил еще в бытность в Веймаре, поручил ему позднее обучение своих детей, из которых Иоганн Людвиг Кребс позже приобрел большую известность. Бах часто говаривал о нем:

«Это единственный рак (по нем. – кребс) в моем ручье (бах)».

Наибольшую известность из учеников Баха приобрели Диглер, Агрикола, Гомилиус, Кирнбергер и пианист Гольдберг, имя которого неразрывно связано с *Гольдберговыми вариациями*.

«Во славу великого господа бога и в поучение ближних», – написал Бах на титульном листе своей «Книги для органа». 22 января 1720 года он начал составлять «Сборник для клавира Вильгельма Фридемана Баха». Постепенное движение вперед как в указаниях, так и в пьесах, наглядно свидетельствует о способе обучения, применявшемся Бахом. Яркое представление о педагогическом методе Баха дает нам Форкель:

«Прежде всего он обучал своих питомцев своей собственной технике туше. Для этого они в течение нескольких месяцев должны были разыгрывать отдельные фразы для всех пальцев обеих рук, постоянно следя за тем, чтобы туше было правильным и чистым. Раньше чем по истечении нескольких месяцев ни один из учеников не мог прекратить эти упражнения, ибо Бах был убежден, что ими нужно заниматься по крайней мере шесть-двенадцать месяцев. Если же случалось, что какой-нибудь из учеников через несколько месяцев начинал терять терпение, Бах охотно шел на то, чтобы давать ему маленькие, связанные между собой пьески, в которых повторялись эти же самые фразы, но в связи ...».

«Преподавание композиции он начинал не с сухих, ни к чему не ведущих контрапунктов, ...а немедленно переходил к чистому генералбасу и в ходе обучения обращал исключительно большое внимание на точную компановку отдельных голосов ...».

От Иоганна Христиана Киттеля мы узнаем, как Бах во время репетиций практически посвящал своих учеников в тайны генералбаса: *«Один из самых способных учеников всегда*

должен был обеспечивать аккомпанемент на клавире. Ясно, что те, кто не владели генерал-басом, не смели взять на себя эту задачу. Кроме того, аккомпаниатор всегда должен был быть готовым к тому, что к его рукам и пальцам вдруг неожиданно присоединятся пальцы и руки Баха, который, не мешая аккомпаниатору, наполнял аккомпанемент богатейшей гармонией, оказывавшей еще большее действие, чем непосредственное вмешательство строгого учителя».

«Кому интересно знать, какие тонкости возможны в генералбасе и что такое настоящий аккомпанемент, – говорит Мицлер, – пусть пожелает к нам и послушает нашего господина капельмейстера Баха, который аккомпанирует каждый генералбас к соло таким образом, что кажется, что это настоящий концерт и что мелодию, которую Бах играет правой рукой, он написал заранее».

В книге «Преподавание основ генералбаса» Бах пишет:

«О дефиниции.

Генералбас – наиболее совершенная основа музыки; играть его нужно обеими руками, причем левая рука играет указанные ноты, а правая добавляет консонансы и диссонансы, так чтобы возникла прекрасно звучащая гармония во славу господу и для дозволенного наслаждения души; назначением и конечной целью генералбаса, как и всякой другой музыки, не может быть ничто иное, как хвала господу и улаждение души. Где не стремятся к этому должным образом, там нет настоящей музыки, а есть лишь дьявольские звуки и пиликание».

«Я должен был быть прилежным, и кто будет таким же, как я, достигнет того же, что я,» – часто говорил Бах своим ученикам.

Однако, игра его порождала в каждом его слушателе такое чувство, что он слышит нечто неповторимое, совершенно непостижимое уму.

В упоминаемом выше «Некрологе» об одном из учеников Баха, Николаусе Гербере, говорится:

«Бах охотно принял к себе выходца из Шварцбурга и с самого начала стал называть его земляком. Бах обещал ему учить его в соответствии с его просьбой и одновременно поинтересовался, прилежно ли он занимался до сих пор фугами; на первом уроке Бах положил перед ним свои собственные инвенции. После того, как тот изучил их к вящему удовольствию Баха, последовал целый ряд сюит, затем „Хорошо темперированный клавир“. Это последнее произведение Бах с неповторимым мастерством трижды сыграл перед ним сам, от начала до конца; одними из самых счастливых часов своей жизни ученик считал те случаи, когда Бах под предлогом, что у «него нет настроения преподавать, садился за один из своих прекрасных инструментов и играл так, что, казалось, эти часы превращались в минуты».

Бах – кантор лейпцигской церкви Св. Фомы

1723

Собственно говоря, Бах до сих пор был довольно неустойчивым человеком, который, несмотря на свое большое хозяйство и многочисленную семью, нигде не мог найти себе настоящего места; сознавая свою ценность как человека искусства, он постоянно стремился к большему кругу деятельности, и, само собой разумеется, одновременно и к большему заработку. Ко времени, когда ему исполнилось 38 лет, казалось, что, наконец, он должен осесть на одном месте. Дело в том, что со смертью Иоганна Кунау освободилось место кантора лейпцигской церкви св. Фомы, одна из самых значительных музыкальных должностей во всей Германии. Сперва предполагали пригласить на это место знаменитого маэстро Телеманна, и лишь когда он отказался, у Баха появились некоторые шансы на успех.

В лейпцигском ежегоднике Римера по этому поводу было опубликовано следующее сообщение:

«7 февраля (1723 года) господин Себастьян Бах, бывший кётенский капельмейстер, выдержал испытание на получение должности кантора, освободившейся после кончины господина Кунау».

Для конкурса Бах выбрал свою кантату, начинающуюся словами «Иисус призвал двенадцать апостолов» (кантата № 22). Неизвестный автор текста взял за основу первый и четвертый стихи третьего Евангелия (Евангелие от Луки, 18, 31—34). Простая и глубокая кантата, прекрасная по звучанию и совершенная по форме, выдержанная в традиционном стиле, тем не менее полностью оригинальна. Спитта говорит о ней: *«В своем конкурсном произведении Бах приспособлялся к музыкальному вкусу своих слушателей, потому что лейпцигцы привыкли к веселой оперной музыке и нежным, мягким мелодиям Кунау».* Однако это мнение не совсем правильно. Уже все нарастающее басовое соло «Вот мы восходим в Иерусалим» производит впечатление гигантской лестницы, подобной которой мы не находим во всей музыкальной литературе. Беспомощная путаница в хоре «...как по содержанию, так и по обработке – конгениальная аналогия „Тайной вечере“ Леонардо да Винчи». Раздольная альтовая ария «Мой Иисус...» напоминает орлиный взлет последней арии «Страстей по Матфею». Басовый речитатив полон яркой драматической силы.

На фоне щедро разрастающихся, рвущихся ввысь звуков оркестра ясно и чисто звучит заключительный хорал.

О том, какое впечатление произвело это произведение на лейпцигскую публику, никаких сведений не имеется.

*«Протокол лейпцигского городского совета
22 апреля 1723 года*

Господин консул регент Д. Ланге доложил на заседании всех трех советов, что, как известно, в вопросе о замещении должности кантора церкви св. Фомы все надежды возлагались на Г. Телеманна, который обещал приложить все старание занять эту должность, однако, обещания своего не сдержал. После этого он обратился частным образом к господину Граупнеру, дармштадтскому капельмейстеру, который, однако, известил нас, что его не хотят отпустить. Затем предложили свои услуги Бах, Гофман (Кауфман) и Шотт. Бах – кётенский капельмейстер и прекрасно владеет клавиром. Наряду с обеспечением музыки он должен и преподавать: кантор должен обучать в коллегии и в школе, на что он согласен. Он согласен преподавать не только официально, но и в частном порядке. В случае, если бы выбор пал на Баха, мы могли бы отказаться от Телеманна вследствие его поведения по отношению к нам».

Следует отметить, что даже в выступлении бургомистра Штегера, который наиболее пылко из всех консулов защищал интересы Баха, прозвучало пожелание, чтобы Бах в будущем, упаси бог, не сочинял «театральной» музыки. Впоследствии этот упрек доставит Баху еще много неприятностей.

«Уважаемый муниципалитет города Лейпцига назначил меня кантором школы церкви св. Фомы и просит моего согласия относительно нижеследующих пунктов... ».

Таким образом, Бах переселился в канторскую квартиру школы церкви св. Фомы и занял новую должность. Он должен был заботиться о музыке в четырех церквях и, кроме того, выполнять обязанности музыкального директора коллегии.

«АКТЫ ЛЕЙПЦИГСКОЙ АКАДЕМИИ MDCCXXIII»

30-го числа текущего месяца (мая), в первое воскресенье после дня св. Троицы, господин новый кантор и музыкальный директор коллегии Иоганн Себастьян Бах,

пришедший к нам из кётенского княжеского двора, с большим успехом исполнил свое первое произведение».

Речь идет о 75-й кантате, которую с большим успехом исполнил только что вступивший в должность кантор; в ней содержится дивная ария, сопровождаемая трубой и начинающаяся словами «Мое сердце верит и любит». На следующее воскресенье при великом ликовании публики прозвучала 76-я кантата Баха «Небеса возносят хвалу господу». *«Кто хоть раз в жизни слышал эти удивительные темы, в которых Бах разработал две псалмовые мелодии первого хора, никогда не забудет их, – говорит Альберт Швейтцер. – И вообще этот хор относится к тем произведениям мастера, которые действуют на нас со стихийной силой. Он прямо-таки завораживает слушателя!»*

В Лейпциге Бах сочинял в первую очередь кантаты, как того требовала его должность. За прожитое в Лейпциге время, которое составляло немногим более двадцати лет, он написал не менее 265 кантат.

В страстную пятницу этого же года Бах впервые исполнил свои *Страсти по Иоанну*. Это произведение он привез уже готовым из Кётена, чтобы быть в Лейпциге во всеоружии. Так как у него не было времени найти себе поэта, лирическую часть «Страстей» он написал сам, опираясь на широко известную поэму гамбургского советника Броккеса «Страдающий и умирающий за грехи мира Иисус», переложенную на музыку многими композиторами, в том числе и Генделем. Однако окончательную форму «Страсти по Иоанну» получили лишь гораздо позже, после двукратной переработки.

Если мы будем рассматривать церковные произведения Баха как хорально-мистические, в которых фантазия на темы хорала всегда является пульсирующим, полнокровым, глубоко чувствующим сердцем всего музыкального организма, а композиция свободного, в мадригальном стиле, стиха с его тонкой нервной сетью, упругой мускулатурой и чувственно-прекрасными внешними контурами представляет собой дополняющую его противоположность, то мы легко найдем переход к циклическим церковным сочинениям, к «мистериям». Эти мистерии – оратории и страсти – по стилю и форме не являют резкого противоречия кантатам. Здесь можно заметить разве только более решительное выдвижение на первый план драматических элементов и более замкнутую структуру. В историческом аспекте «Страсти» как музыкальный жанр развились из музыкально-драматических представлений. Вначале своего развития, в XVII веке, даже опера носила ярко выраженный религиозный характер (гамбургская опера). Ранние оратории Генделя были предназначены еще для сценического представления. Разумеется, Бах о сценическом представлении не думал: эпическая установка существует в его произведениях только как обрамление, из которого с полной непосредственностью вырисовываются драматические эпизоды. В «Страстях» Баха драматическое содержание проявляется главным образом в вокальной части, в хорах.

Бах был гением и в области изготовления музыкальных инструментов, в акустической технике. Он сам сконструировал несколько совершенно новых музыкальных инструментов, например, в 1724 году *виолу помпозу*, для которой он написал шестую из своих так называемых *Сюит для виолончели*.

«Жесткая манера, – пишет лексикограф Гербер, отец которого еще был учеником Баха, – которая была принята во времена Баха в игре на виолончели, побудила его к изобретению такого инструмента, который позволил бы легко разыгрывать встречающиеся в его произведениях живые басы. Этот инструмент позволял музыканту с большей легкостью разыгрывать высокие и быстрые пассажи.

Виола помпоза была изготовлена в соответствии с указаниями Баха его близким другом, лейпцигским мастером музыкальных инструментов И. Х. Гофманом. На одном из немногих сохранившихся инструментов можно прочесть следующую надпись: *«Иоганн Христиан Гофман, придворный изготовитель музыкальных инструментов и лютен польского короля и саксонского курфюрста, Лейпциг, 1741 год».*

Бах не прожил в Лейпциге еще и года, как у него уже начались неприятности. Снова дает себя знать его воинственный характер. Его упорная борьба за все, что, по его мнению, принадлежало ему по праву, вовлекала его в продолжительные распри. Подавляющая часть сохранившихся писем Баха представляет собой не что иное, как пространные заявления, жалобы, петиции и полемические письма. В Лейпциге нескончаемый ряд тяжб шел с университетом. Университет настаивал на том, что в ведении Баха находится только музыка «старых богослужений», новые же службы находятся вне его функции. Бах со своим протестом доходит до самого саксонского курфюрста, Августа Сильного:

«Если бы я даже не хотел оспаривать новые права органиста церкви св. Николая, меня чрезвычайно печалит и ставит в невыгодное положение тот факт, что меня лишили платы ...». «...Не менее я удивлен и тем, как ведет себя университет в вопросе о значительном, составляющем 13 талеров и 10 грошей гонораре, который мне причитается от него; как он может отрицать это и утверждать противоположное, хотя я с тех пор выполнял эту работу бесплатно».

Бах рассорился и со священником церкви св. Николая, который оспаривал право Баха самому выбирать песни для богослужений. В ответ на это Бах подал жалобу в лейпцигский муниципалитет:

«Однако, в ответ на это магистр Готлиб Гаудлиц, субдьякон церкви св. Николая, решился на нововведение и попытался вести другие песнопения вместо принятых до сих пор церковных псалмов, а поскольку я не решился содействовать этому из-за возможных неприятных последствий, которые это может породить, он пожаловался на меня высокочтимой консистории и добился, что против меня приняли решение, согласно которому в будущем я буду вынужден разучивать те псалмы, которые мне будут указывать господа проповедники...». «Покорнейше прошу милостиво поддержать меня в прежнем способе использования и выбора церковных песнопений ...». и т. д.

В этом году в Лейпциге Баха посетил венгерский музыкант Янош Франциски; он родился в Баньской Быстрице и был органистом тамошней евангелической церкви. В своей автобиографии он пишет о поездке в Лейпциг:

«1725 год. Снова мною овладело большое желание посетить знаменитый город Лейпциг; получив разрешение, я отправился туда в обществе одного здешнего коммерсанта. Мы прибыли как раз во время пасхальной ярмарки. Мне выпало счастье познакомиться с господином Бахом, известным капельмейстером, от которого я многое перенял в отношении музыкального мастерства».

Начиная с этого года Бах предпринимает издание на собственные средства своих крупных произведений для клавира и органа под названием *Упражнения для клавира*. Первую тетрадь, содержащую публикацию *Партит*, автор обозначил как *Опус I*. Следовательно, Баху был уже сорок один год, когда он смог увидеть первое печатное издание своих произведений. Эти «Партиты» он посвятил сыну своего старого покровителя князя Анхальта и Кётена Леопольда:

«Его высочеству князю и господину Эммануилу Людвигу, наследному принцу Анхальта, герцогу Саксонскому и Вестфальскому, графу Асканийскому, господину Бернбурга и Цербства и прочая и прочая, посвящает своего скромного музыкального первенца с верноподданнической преданностью Иоганн Себастьян Бах».

К посвящению было приложено стихотворение, написанное Бахом в честь годовалого принца.

Этому произведению Баха впоследствии дали название *Лунная соната*. Виганд сделал попытку выразить ее сущность в стихах.

17 октября была исполнена *Траурная ода* Баха, написанная им на смерть супруги курфюрста Фридриха-Августа, Христианы Эбергардины. Исполнение состоялось на похоронной службе, устроенной лейпцигским муниципалитетом в память умершей.

Лейпцигская хроника Зикла «Плачущий Лейпциг» отмечает, что Бах написал это произведение на итальянский манер с участием клавицимбала, на котором играл сам, органа, гамб, лютен, скрипок, прямых и поперечных флейт и т. д.

Эта необычная оркестровка придает совершенно своеобразный, тонкий и мягкий свет всей проникающей глубоко в сердце композиции. Особенность этого художественного приема была тонко подмечена Васильевским:

«Одной из особенностей Иоганна Себастьяна Баха является именно то, что с редким художественным чутьем он сумел использовать все те существовавшие в его время музыкальные инструменты, которые были в какой-либо мере пригодны для того, чтобы добиться с их помощью своеобразных звуковых эффектов».

Новая попытка Баха завязать личное знакомство с единственным равным ему современником опять потерпела неудачу. В июне 1729 года Бах, будучи болен, не мог поехать сам, но послал из Лейпцига в Галле к Генделю своего старшего сына, чтобы пригласить к себе композитора, который на короткое время приехал домой из Италии.

«Гендель очень сожалел, что не может поехать к нему; и вполне вероятно, что у него действительно не было достаточно времени для этого. Однако вряд ли следует утверждать, что для искусства тот факт, что эти два великих гения никогда не встретились лично, представляет собой большую потерю. Разумеется, встреча эта могла бы быть очень интересной, и, как видно, желание видеть двух великих музыкантов соревнующимися весьма занимало музыкальные круги Лейпцига».

Форкель пишет об этом:

«Во время второго приезда Генделя в Галле (между 1730 и 1740 годами) Бах находился уже в Лейпциге, но был болен. Однако как только он узнал, что Гендель прибыл в Галле, он немедленно послал к нему своего старшего сына Вильгельма Фридемманна, чтобы тот в самой любезной форме пригласил Генделя к ним в Лейпциг. Однако Гендель с сожалением сообщил, что не может приехать. В третий приезд Генделя домой, в 1752 или 1753 году, Баха уже не было в живых».

Названные Форкелем даты неточны. Последняя поездка Генделя в Германию приходится на 1750 год, так что когда Бах умер, он, вероятно, еще находился в Галле.

15 апреля, в великую пятницу, были исполнены *Страсти по Матфею*, самое большое и последнее произведение из «Страстей» Баха. Несомненно, что из двух сохранившихся «Страстей» Баха эти последние, написанные Бахом на текст Евангелия от Матфея, являются произведением более грандиозным уже потому, что в них введены два хора (на эту мысль Баха натолкнуло симметричное расположение двойных хоров в церкви св. Фомы); грандиозно это произведение и по глубине выраженных в нем чувств, по благородству мысли. Самые крупные хоры в «Страстях по Матфею» являются, собственно, хоральными фантазиями, в том числе и мощный вводный хор; диалог восьмиголосного двойного хора с драматической выразительностью изображает толпу, бегущую подивиться на зрелище распятия на кресте, хор мальчиков вплетает в этот взволнованный диалог хорал, начинающийся словами: «О, невинный божий агнец».

Первую часть заканчивает грандиозная фантазия: «О человек, оплакивай свой великий грех». Следует упомянуть также замечательную по своей неземной красоте и

одухотворенности арию «Смотрите, Иисус простер к нам руку...», величественная мелодия которой разливает мягкий свет спасительной любви, речитатив «Спустился прохладный вечер», а также заключительный хор, в траурной музыке которого вместе с печалью звучит и вера.

Однако, мы напрасно искали бы какое-нибудь упоминание об этом событии в критике и газетах того времени. В это же время в Лейпциге были исполнены другие «Страсти», сочиненные неким «господином Готлибом Фрёбером», которые в большей степени возбудили интерес лейпцигцев. Однако нет никаких сомнений, что маленькое сообщение, вышедшее немногим позже из-под пера Гербера, касается «Страстей по Матфею» Баха.

«В часовне одного благородного господина собралось много высокопоставленных министров и благородных дам, которые с большим воодушевлением пели по молитвеннику первый псалом «Страстей». Но когда началась эта театральная музыка, все были повергнуты в величайшее изумление, переглянулись и сказали: „Что это может быть?“ Одна пожилая благородная вдова сказала так: „Боже упаси нас, дети мои! Мы как будто пришли в комическую оперу!“»

Эти возражения против театрального характера церковной музыки, собственно говоря, имели кое-какие основания, так как Бах только следовал голосу времени, когда при переложении «Страстей» на музыку предпочел старому псалмовому, тягучему стилю драматическую форму Броккеса и Себастиани и даже в кантате использовал схему Эрдманна Неймейстера, и, таким образом, он ни в коей мере не противопоставлял себя музыкальным авторитетам своего времени. Но, по всей вероятности, причиной возмущения консерваторов было заимствование из итальянской оперы арии «Да саро» и стиля речитатива кончитато. Пастор Неймейстер в предисловии к своей работе «Церковные кантаты вместо церковной музыки» пишет: *«Короче говоря: кантата – это не что иное, как часть оперы, которая составлена из речитативов и арий»*

Один из вождей оппозиции, геттингенский профессор права Иоахим Мейер, в 1726 году опубликовал статью «Некоторые скромные мысли о недавно распространившейся театрализованной церковной музыке», в которой возражает против нововведений в церковной музыке. Еще более энергично и наступательно высказался против внедрения светской музыки в церковную композитор Буттштедт:

«В церковь тащат уже всякий песенный мусор, и чем музыка веселее и танцевальнее, тем больший успех она имеет, так что иногда не хватает только того, чтобы мужчины обняли женщин и пустились бы в пляс между стульями, как танцуют иногда на свадьбах между столами и скамьями».

1730

Оппозиция против Баха возрастает, и его враги становятся все более злобными.

«Протокол заседаний лейпцигского муниципалитета от 2-го августа.

Кантор..... не так ведет себя, как следовало бы, а именно, без предварительного уведомления господина бургомистра он послал группу своих учеников в провинцию. Не попросив отпуска, он уехал и сам, что мы должны запретить ему и за что ему должно вынести порицание.

Господин придворный советник Ланге: Все, что здесь сказали о канторе, соответствует действительности, поэтому можно вынести ему порицание, и это сделает господин Кригель.

Господин придворный советник Штегер: Кантор не только ничего не делает, но даже не желает давать объяснений по этому поводу; он не проводит уроков пения, на него поступили и другие жалобы. Необходимо изменить положение, надо раз и навсегда покончить с этим, поэтому следует найти какое-то другое разрешение вопроса.

Господин фондовый советник Форн присоединяется к предыдущим предложениям.

Господин Д. Хёльцер также.
За сим принято решение уменьшить плату кантору.
Господин строитель Д. Фолкнер: согласен.
Господин строитель Крегель: согласен.
Господин синдикус Иоб: согласен, так как кантор неисправим.
Господин строитель Зибер: согласен.
Господин строитель Винклер: согласен.
Господин строитель Гофман: согласен».

«Протокол
заседания лейпцигского муниципалитета от 25 августа.
Доктор Борн, вице-канцлер и бургомистр, докладывает: он говорил с
кантором Бахом, который, однако, не проявляет большого желания работать».

Бах сочиняет длинное письмо в свою защиту против плана господ советников уволить его с работы; письмо это озаглавлено так:

«Краткий, но весьма необходимый проект хорошего обеспечения церкви музыкой, а также некоторые скромные соображения об упадке последней».

В этом письме Бах разбирает причины того, почему в хоре мальчиков-певцов наблюдается упадок как в отношении качества исполнения, так и в отношении количества участников.

«Мы не можем обойти здесь молчанием и то, что музыка неминуемо пришла в упадок и захирела от бытующего до сих пор приема в хор многих совершенно непригодных для пения мальчиков. Ибо совершенно понятно, что ребенок, который не имеет ни малейшего представления о музыке и не в состоянии спеть ни одной ноты, не может иметь никаких музыкальных способностей и, следовательно, никогда не может быть использованным в музыке».

У Баха снова возникает мысль о поисках более удовлетворяющего его поля деятельности. Одно из немногих дошедших до нас писем Баха, содержащих данные относительно его частной жизни, написано им его бывшему однокласснику Эрдманну; в свое время они вместе перекочевали из Ордруфа в Лю-небург. Друг Баха тем временем стал поверенным русского царя в Данциге.

«Ваше высокоблагородие!

Ваше высокоблагородие простит своему старому покорному слуге смелость, которую он позволил себе, обратившись к Вам с письмом. Прошло уже четыре года с тех пор, как Ваша милость изволила обрадовать меня любезным ответом на мое письмо; поскольку я помню, что в свое время Вы милостиво пожелали, чтобы я иногда извещал Вас о своей судьбе, поэтому настоящим стараюсь исполнить это. Вы хорошо знаете мою судьбу, начиная с моей юности до того поворота в ней, который привел меня к положению капельмейстера в Кётене. Там моим господином был милостивый князь, любящий и понимающий музыку, у которого я полагал прожить всю жизнь. Однако случилось так, что упомянутый владыка вступил в брак с одной беренбургской принцессой, и начало создаваться впечатление, что интерес упомянутого князя к музыке ослабел, а новая княгиня явно не была другом муз. Тут бог распорядился так, что меня пригласили музыкальным директором и кантором в школу св. Фомы. Хотя сперва мне казалось, что было бы ошибкой из капельмейстера превратиться в кантора, так что я более трех месяцев тянул с решением, но мне столь благоприятно описали эту должность, что в конце концов (тем более, что мои сыновья проявляют склонность к изучению музыки), положившись на бога, я решился, поехал в Лейпциг, выдержал пробу и решил сменить должность. По воле божьей я все еще нахожусь здесь. Но так как: 1) я считаю, что эта должность отнюдь не столь привлекательна, как мне ее расписали, 2) многие приходящиеся мне по

должности доходы прекратились, 3) жизнь здесь очень дорога, и 4) моих начальников отнюдь нельзя назвать покровителями музыки, и мне постоянно приходится жить в обстановке злобы, зависти и преследования, то я с божьей помощью должен попытаться счастья в другом месте. Если Вашему высокоблагородию известна какая-нибудь подходящая должность для Вашего здешнего покорного слуги или Вы могли бы найти таковую, я нижайше попросил бы Вас соизволить рекомендовать меня; я же не останусь в долгу и отблагодарю за милостивейшую поддержку и участие, а также буду стараться наилучшим образом выполнять свои обязанности. Здешняя моя должность приносит мне примерно 700 талеров доходу; если случается, что число умерших больше обычного, то в соответствии с этим растут и мои доходы, но если воздух здоровый, даже этот доход уменьшается; например, в прошлом году мои похоронные акциденции уменьшились более, чем на сотню талеров. В Тюрингии я мог бы жить гораздо лучше с доходом в 400 талеров, чем здесь с доходом, вдвое большим, потому что жизнь в этом городе чрезвычайно дорога.

Теперь я должен сказать кое-что и о моем семейном положении. Я женился вторично; первая моя жена упокоилась еще в Кетене. От первого брака у меня остались в живых три сына и дочь; Ваше высокоблагородие наверное изволит помнить их, Вы видели их еще в Веймаре. От второго брака у меня родился сын и две дочери. Мой старший сын – студент-юрист, другие два ходят еще в школу, один в приму, другой в секунду; даже самая старшая из моих дочерей еще не вышла замуж. Дети мои от второго брака еще очень маленькие, старшему из них только семь лет. Но все они прирожденные музыканты, и смею Вас заверить, что из моей семьи можно составить концерт как вокальный, так и инструментальный, тем более, что моя теперешняя жена имеет прекрасное чистое сопрано и старшая дочь также поет неплохо.

Я переступил бы все границы вежливости, если бы продолжал утруждать Ваше высокоблагородие другими подробностями, поэтому спешу закончить свое письмо, остаюсь до конца моей жизни с самым преданным уважением

покорнейший и преданнейший слуга Вашего высокоблагородия

Йог. Себ. Бах.

Лейпциг, 28 октября 1730 года».

Бах в обществе

Все свидетельствует о том, что Бах был человеком приветливого характера, легко сходилась с людьми, любил общество. Общительность была у Бахов семейной традицией. Форкель вспоминает о том, что члены «музыкальной семьи Бахов» уже в Эрфурте, Эйзенахе и Арнштадте устраивали семейные вечеринки, на которых собирались обычно большие компании.

«Сперва пели какой-нибудь хорал, потом следовали светские народные песни, которые уже сильно отличались от первоначального религиозного песнопения шутками и остротами, часто грубоватыми и циничными и смешили как исполнителей, так и слушателей. Особенно большим успехом пользовались в таких случаях кводлибеты, в которых старались смешать в гармоничное попурри самые разнообразные религиозные и светские мелодии и тексты».

Мы уже упоминали выше о двух свадебных кводлибетах, сыгравших роль в жизни Баха. Однако, наиболее удачный кводлибет Баха содержится в финале *Голдберговых вариаций*, где мелодия популярной, распеваемой на каждом шагу песенки «Репа и капуста погубили меня» своим великолепным веселым настроением сплетается в одно гармоническое целое с темой.

Жизнь Баха в кругу даже по библейским масштабам значительной семьи, его совместная жизнь и работа с целой толпой со всех сторон притекавших к нему учеников, его

жизнь в школе, в которой он преподавал, его живая связь с лейпцигскими и дрезденскими музыкальными кругами, его домашние концерты, его деятельность как директора музыкальной коллегии, находившейся в кафе Циммерман, его частые концертные поездки ко дворам и в музыкальные центры Средней Германии, его бесчисленные посещения дрезденской придворной оперы, где он вновь и вновь слушал дрезденские песенки, – все это дает картину его образа жизни и деятельности.

У нас мало сведений о том, какая связь существовала между Бахом и наиболее образованными кругами Лейпцига. Очевидно, он довольно часто бывал в доме Марианны фон Фиглер, которая написала текст к некоторым его кантатам. Готтшед, как автор стихов, фигурирует в произведениях Баха только однажды: композитор написал музыку на его оду. Тот факт, что Бах переложил на музыку сравнительно мало текстов лично знакомого ему гамбургского священника Эрдманна Неймейстера и вместо этого охотнее обращался к своим «домашним поэтам», например, к лейпцигцу Пикандеру и к другим, которые свободно варьировали формы Неймейстера, говорит о том, что он, подобно Моцарту, не мог обходиться без личной связи с либреттистами и даже искал этой связи.

Только в последние годы жизни в Лейпциге Бах отрывается от общественной жизни. К этому времени он отказывается также от руководства музыкальной коллегией.

1731

В этом году Бах дополнил выходившие ежегодно, начиная с 1726 года, партиты заключительной шестой, могучей *партитой e-moll*.

Он издал все шесть партит в одном томе под следующим названием:

«Упражнения для рояля, а именно прелюдии, немецкие танцы, куранты, сарабанды, джиги, менуэты и другие галантные танцы; сочинены для услаждения души их любителей... Опус I. Издание автора, 1731, Лейпциг».

В этом же году издал свой Опус I и шестнадцатилетний сын Баха Карл Филипп Эммануил – написанный для рояля менуэт, который он сам выгравировал на меди.

«Дрезденские достопримечательности» описывают дебют Баха в дрезденской церкви св. Софии и впечатление, произведенное его игрой на органе, в следующих стихах:

Журчит ручей; наслаждение для слуха
Внимать, как он бормочет среди кустов и замшелых скал;
Но еще прекраснее, когда под рукой маэстро Баха
Струятся дрожащие пассажи.
Говорят, когда Орфей трогал струны своей лютни,
На звуки ее сбегались из леса дикие звери,
Но искусство Баха по праву считают выше,
Потому что весь мир дивится ему.

1733

Бах сочиняет мессу *h-moll*.

В этом году умер Август Сильный. Его преемник, Фридрих Август, уже давно был известен как щедрый меценат по отношению и искусству. Бах посвятил ему мессу *h-moll*; в посвящении он просит у властителя защиты:

«В течение нескольких лет вплоть до сегодняшнего дня я осуществлял музыкальное руководство в двух главных церквях Лейпцига. В этой работе я потерпел многие обиды без моей на то вины, иногда мне приходилось терпеть даже сокращение моих доходов, связанных с этой должностью. Однако эти обиды могли бы быть полностью устранены, если бы Ваше Королевское Величество было бы столь милостиво, что пожаловало бы мне

предикатум в придворном оркестре (титул придворного композитора) и с этой целью изволило бы приказать в соответствующем месте относительно издания распоряжения об этом; мислостивейшее удовлетворение моей низжайшей просьбы обязало бы меня к бесконечному почтению».

«Сколько же должен был выстрадать этот человек – говорит Даме, – чтобы обратиться прямо к королю с просьбой о защите от своих мучителей». Но еще три года Баху пришлось упорно бороться, пока он в конце концов получил желанное назначение.

Отклик военных времен в искусстве Баха

1734

17 октября Бах в кантате, сочиненной в честь дня рождения своего повелителя, пишет:

Тысячи несчастий, горе,
Ужасы, тревоги, скорую смерть,
Народы, покоряющие страну,
Заботу и еще большую нужду, —
Все это испытывают другие страны,
В нашей же стране благословенный год!

В этом же году Бах написал *Рождественскую ораторию*. В сравнении с музыкой «Страстей» это произведение отнюдь не обнаруживает такой драматической связности; по сути дела, она состоит из шести независимых одна от другой кантат, поскольку Бах и предназначал их не для связного одновременного, а поочередного исполнения, в шесть приемов на рождественских праздниках. По своему духу это произведение представляет собой пастораль, насыщенную самыми прекрасными, самыми трогательными моментами лирики этого жанра.

1735

Война подходит все ближе к Саксонии. В двух кантатах Баха, написанных в этот период, уже чувствуется напряженность обстановки. В городе в это время уже еженедельно устраивались молебствия, чтобы жители «в тревожное и опасное время военных бед молили бога о милости». В новогоднюю кантату, начинающуюся словами «Душа моя, восславь Господа», в резком противоречии со словами 146 псалма, Бах включил 1 и 3 стих той знаменитой церковной песни, которую он десять лет спустя положил в основу своей военной кантаты «Иисус, царь мира». Четырьмя неделями позже,

30 января в исполненной им кантате, начинающейся словами: «Если бы с нами не было бога», еще чувствуется переплетенное с облегчением напряжение. На этот раз его вера в то, что Августу III удастся уберечь свои владения от опасности войны, не претерпела разочарования.

1735

На пасху в свет вышла вторая часть *Упражнений для клавира*. Несомненно, что самым известным из этой тетради стал *Концерт для клавира в итальянском вкусе*. Он полон очарования, напоминающего Доменико Скарлатти, и в то же время ведет в будущее, к сонатной форме.

Шейбе в своей «Музыкальной критике» пишет об «Итальянском концерте» в

следующих хвалебных выражениях:

«Бах, этот великий мастер музыки, который, особенно в области клавира, является почти единоличным властителем и которого мы совершенно спокойно можем противопоставить иностранцам, был призван поразить нас таким произведением в этом музыкальном жанре, с которым должны стремиться соревноваться наши великие композиторы и которому напрасно попытались бы подражать иностранцы».

1736

19 ноября маэстро получает в руки декрет «О назначении Иоганна Себастьяна Баха королевским придворным композитором».

Назначение в придворные композиторы пришло очень кстати, Бах в это время был в состоянии распри с Эрнести, новым ректором школы св. Фомы, вызванной разногласиями по вопросу разграничения компетенции ректора и кантора. Бах пишет своему повелителю следующее:

«В то время, когда я с глубочайшей верой воспринимаю милостивейшую протекцию Вашего Королевского Величества, я все же решаюсь покорнейше просить Ваше Величество о помощи в моем теперешнем стесненном положении. Мои предшественники, бывшие канторами школы св. Фомы, до сих пор, согласно традиционному школьному распорядку, располагали правом назначать префектов (руководителей хора) для большого хора, исходя при этом из того правильного соображения, что только они могут знать наиболее верно, кто наиболее пригоден для использования в этих целях; я также долгое время пользовался этим правом безо всяких возражений, но, несмотря на все это, теперешний ректор, М. Иоганн Август Эрнести, не постыдился назначить руководителя хора без моего согласия, причем назначил такого человека, который в музыкальном отношении очень слаб. Когда же я, заметив наступивший вследствие этого хаос в музыке, был вынужден внести изменения и выбрать вместо назначенного руководителя хора человека более подходящего, ректор Эрнести не только упрямейшим образом возражал против моего намерения, но и, к величайшей моей обиде и позору, под страхом порки запретил всем живущим в интернате школьникам подчиняться моим распоряжениям. И хотя я просил защитить мои полностью обоснованные права, здешний магистрат (приложение, пункт А), а также здешнюю королевскую консисторию (приложение, пункт Б), умоляя о сатисфакции за понесенные мною оскорбления, все это было напрасно... абсолютно безрезультатно».

Однако, несмотря на все это, было бы заблуждением считать, что Бах прожил лейпцигские годы в постоянно плохом настроении и желчных мыслях. Это было бы совершенно несовместимо с его темпераментом. До нас дошел написанный композитором собственноручно текст к одной его кантате, созданной, вероятно, в тридцатые годы, в которой он, по выражению Спитта, *«доходит до того, что в самой персональной форме и в самых преувеличенных выражениях возносит хвалу Лейпцигу и городскому муниципалитету, который доставил ему столько неприятностей».* Этот текст дает нам возможность увидеть мастера звуков за утомительным трудом создания стихов и подыскания рифм:

Сердце мое полно музыки и песни.
О Лейпциг, славу твою я пою уже давно!
Потому что я нашел здесь дом, и, клянусь небом,
Что и покой в конце моей жизни
Небо уготовит мне здесь.

Королевская поддержка и растущий авторитет Баха в конце концов оказали влияние на ректора и на муниципалитет и вынудили их оказывать чувствительному маэстро заслуженное им уважение.

О том, как Бах разучивал свои произведения на репетициях хора и оркестра, особенно

пластично и вдохновенно рассказывает бывший коллега Баха Геснер, который одно время был и ректором школы св. Фомы. Этот ценный документ находится в одном из примечаний на латинском языке к произведению «Различные учения», которое Геснер опубликовал в

1738

«Все это ты, Фабиус, счел бы незначительным, если бы однажды воскрес из мертвых и своими глазами увидел Баха (я потому говорю о нем, что он недавно был еще моим коллегой по лейпцигской школе св. Фомы), как он обеими руками и всеми пальцами играет на клавире, который объединил в себе звуки многих цитр, или как он играет на инструменте инструментов, которого меха заставляют звучать бесчисленные трубки; как он то обеими руками, то обеими ногами скользит по клавишам, и один извлекает целый ряд совершенно разных и в то же время подходящих друг к другу звуков; если бы ты мог видеть, говорю я, как этот человек, один делая то, что не в силах сделать многие ваши цитристы и флейтисты, взятые вместе, не только поет мелодию, как цитрист, сопровождающий пением свою игру, и таким образом разрешает свою задачу, но вместе с тем следит и за другими певцами (их тридцать, а иногда и сорок) и то жестом, то отбивая такт, то грозящим пальцем держит их в порядке и дает одному высокий, другому низкий, третьему средний тон; если бы ты видел, как он, совершенно один и даже при самом громком пении – хотя из всех задач его самая трудная – немедленно замечает, если тут или там что-нибудь не ладится, держит все в своих руках, предотвращает беду и возвращает уверенность; ритм живет во всех его членах, острый слух моментально улавливает всякую гармонию, и хотя диапазон его собственного голоса незначителен, он может петь на все голоса; словом, видя все это, ты счел бы все остальное ничтожеством. Между прочим, я большой поклонник старины, и все-таки мне кажется, что мой друг Бах или любой подобный ему таит в себе много таких людей, как Орфей, и стоит двадцати таких певцов, как Арион».

Картину эту хорошо дополняет достоверный анекдот, согласно которому Бах однажды во время репетиции темпераментным жестом сорвал с себя парик и швырнул его в лицо фальшиво играющему органисту Гёрнеру с криком: «Сапожник, вам бы только сапоги латать!». Во всяком случае: «Друзья и враги склонялись перед непреодолимой силой его неслыханно виртуозной игры,» – говорит Спитта о Бахе-органисте. Шейбе, который, кстати, был строгим критиком Баха, говорит о нем: «Считали почти непостижимым, как он мог так особенно и так быстро переплетать и вытягивать пальцы рук и ноги, совершая ими величайшие скачки на инструменте, не допуская ни единого фальшивого звука, причем тело его оставалось совершенно неподвижным».

Удары судьбы

Смерть была частым гостем в доме кантора церкви св. Фомы. Бах потерял не только свою первую жену, ему пришлось пережить также смерть одиннадцати из своих двадцати детей. Только пять его сыновей и четыре дочери пережили отца. Были периоды, как, например, между 1726 и 1733 годами, когда смерть почти ежегодно посещала его дом. Мы даже не можем себе представить, сколько болезней и забот отягощали эту многочисленную семью и отца, постоянно занятого воспитанием детей и уходом за ними. Особенные страдания причинял ему его слабоумный сын Готфрид Генрих. Заботы другого рода были связаны с Готфридом Бернардом.

«Странно, что у этого человека, который воплотил в себе честность и деловую порядочность своих предшественников, было два столь отличных от него сына. Хотя милостивое провидение избавило его от зрелища трагической судьбы его старшего сына Вильгельма Фридемана, но выходки Готфрида Бернарда были для него источником постоянных забот до тех пор, пока в 1739 году ранняя смерть не унесла молодого

человека... ».

Боль из-за неудавшегося сына и чувство стыда за его развратный образ жизни, бросавший тень на его честное имя, удручали душу Баха; насколько он был подавлен этим, видно из письма, написанного господину Клемму из Зангерсхаузена, в доме которого жил Бернард:

«Милостивый государь и высокоуважаемый господин Клемм!

Надеюсь, что Вы не сочтете за обиду и извините меня за то, что по причине моего отсутствия я не смог раньше ответить на Ваше любезное письмо – всего лишь два дня назад я вернулся домой из Дрездена. Какой боли и мучений мне стоило написать этот ответ, Вы, милостивый государь, легко можете себе представить, ибо Вы тоже являетесь любящим и заботливым отцом своих милых детей. Моего (к сожалению, неудавшегося) сына я не видел с тех пор, как он имел честь воспользоваться Вашим любезным гостеприимством. Вам неизвестно и то, что тогда я полностью уплатил не только за питание моего сына, но и мюльхаузенский вексель (по всей вероятности, он из-за этого исчез тогда!). Более того, я оставил еще несколько дукатов на прочие его расходы в надежде, что он начнет новую жизнь. Однако теперь, к величайшему моему ужасу, я опять слышу, что он снова делает долги на каждом шагу, сохраняя свой прежний образ жизни; более того, он исчез и до сегодняшнего дня даже не известил меня о своем местонахождении. Что я могу еще сказать или сделать? Так как никакие внушения и даже самая участливая забота и поддержка здесь не помогут, мне остается только терпеливо нести свой крест и верить свое недостойное дитя божьей милости, надеясь, что небо однажды услышит мои жалобы и молитвы, что исполнится святая воля, и мой сын поймет, что только божья милость способна наставить его на праведный путь. Так как Ваша милость заверила меня в том, что никто не винит меня в плохом поведении моего ребенка и все убеждены в том, что я добрый отец, принимающий близко к сердцу судьбу своих детей и старающийся всеми силами способствовать их благополучию, я осмелюсь снова направить к Вам своего сына, при наличии у Вас свободного места, в надежде, что цивилизованный образ жизни в Зангерсхаузене и высокопоставленные доброжелатели поощрят его к лучшему поведению, за что я снова чувствую себя обязанным высказать благодарность; Ваша милость, не сомневаюсь, отсрочит изменение, о котором Вы меня предупреждали, до тех пор, пока мы не узнаем, где находится мой сын (всеведущий бог свидетель, что я не видел его с прошлого года), чтобы знать о его дальнейших намерениях. Остается ли он и изменит ли свой образ жизни? Или он хотел бы попытать счастья в другом месте? Я не хотел бы, чтобы милостивый господин советник и в дальнейшем затруднял себя им, я хочу только просить еще о некотором терпении, пока он снова появится или пока мы каким-либо другим путем узнаем о том, куда его занесла судьба. Ко мне приходят всякие кредиторы, но без устного или письменного признания этих долгов моим сыном я не могу заплатить им (на это я имею полное право), но покорнейше прошу Вашу милость, будьте столь любезны и добудьте точные сведения о его местонахождении, ибо только располагая точными сведениям о нем, я могу решиться на самые крайние меры и смогу попытаться смягчить окаменевшее сердце, склонить его к благоразумию. Так как до сих пор он имел счастье жить у Вашей милости, прошу Вас, будьте любезны сообщить мне, взял ли он с собой свои немногие вещи или кое-что осталось после него? В ожидании скорого ответа желаю Вам более счастливого отпуска, чем тот, что ожидает меня, остаюсь к услугам Вашей глубокоуважаемой супруги

Вашей милости преданнейший слуга Йог. Себ. Бах

Лейпциг, 24 мая 1738 года».

Переписка Баха с его двоюродным братом Элиасом

Переписка Баха со его двоюродным братом Иоганном Элиасом Бахом дает нам прекрасную возможность глубже познакомиться с домом Баха, его повседневной жизнью и занятиями. Иоганн Элиас был внуком Георга Кристофа, дяди Себастьяна со стороны отца. Отцом Элиаса был Иоганн Валентин, швейнфуртский кантор и музыкант. С 1738 по 1742 год Иоганн Элиас учился на теологическом факультете лейпцигского университета и жил у своего двоюродного брата Себастьяна. За это время он исполнял обязанности домашнего учителя при детях Баха. Ему было 33 года, когда он поселился у Себастьяна и заключил с ним контракт относительно воспитания трех мальчиков. Когда в 1741 году ему предложили другое место, он отказался от предложения, следующим образом обосновав этот отказ в письме от 21 октября:

«Согласно контракту, заключенному мною с двоюродным братом, с теперешней моей должности я мог бы уйти только в том случае, если предупредил об этом за четверть года вперед».

В апреле 1738 года Элиас просит мать прислать ему «три желтые гвоздики для тети (жена Себастьяна), которая с большим удовольствием занимается садоводством». 23 августа 1740 года он повторяет свою просьбу, а неделей позже, 2 сентября, так продолжает ее: *«Тетя уже заранее так радуется желтым гвоздикам, как маленький ребенок рождественскому подарку».* 10 октября он рассказывает, с какой радостью были приняты шесть корешков гвоздики, и полагает, что *«для тети этот не имеющий цены подарок означает больше, чем для детей рождественский подарок; она и ожидала его так, как малые дети, которых мы обычно перед праздником не пускаем в ту комнату, где приготовлены подарки».*

1739

10 января Элиас пишет своему сводному брату, кантору Коху, в Ронненбург:

«Мой господин двоюродный брат намеревается издать несколько произведений, которые будут интересовать главным образом господ органистов и сочинены чрезвычайно хорошо; к пасхальной мессе они будут готовы и составят примерно 80 страниц. Не могли бы Вы, дорогой брат, организовать несколько подписчиков...». 28 сентября он сообщает Коху, что *«работа моего двоюродного брата, выгравированная на меди, готова, ее можно получить у него по три талера за экземпляр».* Речь идет о третьей части «Упражнений для клавира».

Итак, произведение было готово к мессе по случаю дня св. Михаила, что и отметил Лоренц Митцлер в первой части второго тома «Вновь открывшейся музыкальной библиотеки» в разделе «Заслуживающие внимания музыкальные новинки»:

«Господин капельмейстер Бах также издал третью часть своих „Упражнений для клавира“... Произведение это состоит из 77 гравюр на меди in folio, очень красиво обработанных. Оттиск с них сделан на красивой, гладкой, плотной бумаге. Цена экземпляра 3 талера. Господин автор дал этим новое подтверждение тому, что в этой области музыкального творчества он опередил многих, что он очень опытный человек с золотыми руками. В этом никто не пойдет дальше его, мало будет даже таких, которые смогут ему подражать. Это произведение является красноречивым опровержением для тех, кто осмелился критиковать произведения господина придворного композитора».

Летом сын Баха, Фридеман, приехал в отпуск домой из Дрездена и привез с собой знаменитых лютнистов Силь-виуса Вейса и Иоганна Кропфгангса. О музицировании, происходившем этим летом, Иоганн Элиас писал своему сводному брату 17 августа: *«В это время у нас в доме особенно хорошо музицировали».*

Мы знаем, что Бах живо интересовался лютней, сам играл на этом инструменте, написал несколько прекрасных произведений для лютни и даже сконструировал своеобразный инструмент: лютню-клавицимбал. *«Даже профессиональных лютнистов можно было ввести в заблуждение этим инструментом,»* – говорит Агрикола; Аделунг вспоминает, что *«примерно в 1740 году в Лейпциге он видел и слышал спроектированную*

господином Иоганном Себастьяном Бахом и выполненную господином Захариасом Гильдебрандом лютню-клавицимбал... Струны из кишок были полностью двойными, и был также регистр из медных струн одной октавой выше. По причине своего особого устройства инструмент этот звучал скорее как басовая лютня, чем как лютня ...». Мы уже упоминали, что Бах был гением также и в области техники. «Его клавикорды, – говорит Форкель, – никто не мог настроить так, чтобы он был доволен; эту работу он всегда делал сам. Он сам настраивал свой клавицимбал и клавикорды и делал эту работу так ловко, что она никогда не отнимала у него более четверти часа».

28 сентября. Иоганн Элиас благодарит своего сводного брата за подарок, «который был съеден за Ваше здоровье; он (Бах) не желает ничего другого, только бы предоставился случай ответить взаимностью; одновременно просит Вас извинить его за то, что из-за накопившейся работы у него нет времени самому лично поблагодарить Вас письмом, но в следующую пятницу ему нужно уже начать работу в музыкальной коллегии, а в первую неделю лейпцигской ярмарки по случаю дня рождения его королевского величества он будет исполнять одну пьесу, которая заслуживает того, чтобы ее послушать, и если бы Вы, дорогой брат, приехали, то не пожалели бы.»

5 октября. Элиас просит свою сестру прислать ему с возчиком 10—12 пинт сладкого муската, «потому что мне хочется доставить хоть маленькую радость моему двоюродному брату, ведь я уже два года живу в его доме и за это время видел от него много хорошего».

1740

В июле Элиас пишет галльскому кантору Гиллеру, что когда Бах во время поста вернулся из Галле домой, он рассказывал о канарейке, которую обучил Гиллер и которая пела, как настоящий артист; «так как тетя моя большая охотница до таких птиц, она просит меня узнать у Вашей милости, не уступите ли Вы ей этого певца по дешевой цене и не пришлете ли с какой-нибудь верной оказией».

1741

28 января Элиас отвечает своему сводному брату на его просьбу одолжить ему какую-нибудь басовую сольную кантату Баха: «Он не хочет выпустить партитуру из своих рук, так как он потерял таким образом много своих вещей». Однако, в порядке исключения брат Элиаса получил ноты, но Бах попросил его оплатить почтовые расходы. В письме от 28 сентября Элиас подтверждает возвращение произведения церковной музыки и получение приложенных 10 крейцеров.

1742

30 августа была исполнена написанная на слова Пикандера кантата-бурлеск, так называемая *Крестьянская кантата* («Мы получили нового господина...») по случаю чествования камергера Карла Генриха фон Дискау, нового владельца Клейнцшохера.

В это время при дрезденских и веймарских дворах иногда охотно слушали дивертисменты на деревенский лад и крестьянские шутки, в которых потешались над крестьянской неотесанностью.

Однако при более близком рассмотрении «Крестьянской кантаты» можно заметить то, что, по всей вероятности, ускользнуло от внимания тогдашних слушателей-господ, а именно, что Бах повернул игру наоборот. Простой, крепкий и здоровый гуманизм Баха, весь его образ жизни были далеки от утонченностей придворной жизни. В его кантате не просвещенный горожанин потешается над мужицкой простотой, а как раз наоборот: два главных персонажа кантаты, крестьянские девушка и парень, в своих ариях не только дают понять, что они

кое-что смыслят в модной, тонкой городской музыке, не только поднимаются на высшую ступень итальянского бельканто, но и иронизируют над его преувеличениями. В художественном отношении именно эти две арии являются наиболее ценной частью кантаты.

В народных мелодиях «Крестьянской кантаты» Бах обнаруживает, насколько хорошо он знает не только мелодии, но и душу народных песен, и в то же время вкладывает в уста детей народа критику авторской музыки своего времени. Он как бы восклицает: «Такова ваша музыка!» Однако это произведение является не только тонкой пародией, но вместе с тем в некоторой степени насмешкой и над самим собой. В арии сопрано, в которой крестьянская девушка демонстрирует свое знание городских обычаев, Бах прибегает к самым тонким приемам иронии. Сатирическая же басовая ария крестьянского парня – шедевр более грубого юмора. Эту партию Бах заимствовал из своей кантаты *Соперничество Феба и Пана*.

Пан, заводила в состязании певцов, поет в этой арии свою призывную песню. И король Мидас, который присуждает первенство не Фебу Аполлону, а Пану, по мнению Баха, в самом деле заслужил ослиные уши, так как был неспособен различить, где кончается лирическое произведение Баха и где начинается пародия.

Последней кантатой Баха, время написания которой было установлено Спитта, является 116-я кантата, начинающаяся словами *Царь мира, господь Иисус Христос*. В двух речитативах ее чувствуется отражение трудных, напряженных времен войны: «Протяни же свою руку народу, измученному тревогой». *«Здесь может идти речь только о прусском вторжении осенью 1744 года»* – пишет Швейтцер... – *«Кантата была написана к двадцать пятому воскресенью после дня Троицы, которое в этот год пало на 15 ноября. Музыка полна глубокого смятения, господствовавшего в душе Баха, когда он писал это произведение. Безысходная боль звучит в альтовой арии „О, невыразимая беда“...»*.

Но в 1745 году эта беда еще больше усилилась. Арнольд Шеринг, вопреки Спитта и Швейтцеру, доказал, что в кантате речь может идти только о

ноябре 1745 года.

21 ноября этого года лейпцигские газеты сообщают, что прусские гусары страшно опустошают и жгут окрестности города, особенно находящиеся в близком соседстве населенные пункты Голис, Энтриш, Шёнфельд и Кольгартен.

30 ноября было подписано соглашение о сдаче города. Пруссаки реквизировали продовольствие и деньги у «враждебного» населения.

5 декабря во всех церквях был отслужен особый молебен: «Помолимся милосердному богу, чтобы он смягчил и отвел от нас тяжкую кару». 18 декабря пал Дрезден. Через неделю после этого был заключен мир.

1747

«В 1747 году он поехал в Берлин и удостоился по этому случаю милости играть перед Его Величеством королем прусским в Потсдаме».

11 мая «*Spencersche Zeitung*» сообщает:

«Его Величеству было доложено, что прибыл капельмейстер Бах и сейчас находится в его приемной, где ожидает всемилостивейшего разрешения показать свое искусство. Его Величество отдал приказ немедленно впустить его к себе».

Филипп Эммануил Бах уже с 1740 года был музыкантом в оркестре и аккомпаниатором у Фридриха Великого. Он уже дважды сообщал отцу, что король хотел бы познакомиться с ним лично. Однако к старости Бах все сильнее привязывался к «тихой семейной жизни и к постоянному, непрерывному занятию искусством», поэтому он только теперь решился на эту поездку.

«Король как раз готовился к выступлению на флейте, когда ему передали перечень лиц,

прибывших в тот день во дворец. С флейтой в руках он пробежал список глазами, повернулся к собравшимся вокруг него оркестровым музыкантам и сказал чуть взволнованно: „Господа, приехал старик Бах!» Он отложил флейту и немедленно потребовал привести Баха во дворец. Бах остановился у своего сына Эммануила. Ему не дали даже времени, чтобы надеть черную парадную одежду, и он должен был явиться к королю, как был, в дорожном платье. Позже Фридеман говорил, что отец его слегка затянул свои извинения по поводу своей несоответствующей случаю одежды, но король прервал его извинения, после чего между артистом и монархом завязался оживленный диалог».

Фридрих был высокого мнения о изготавливаемых Зильберманом инструментах. Бах также живо интересовался экспериментами органного мастера Готфрида Зильбермана и новой тогда механикой молоточков. Но все же эти инструменты, находившиеся тогда в стадии экспериментов, не получили его полного признания, для исполнения виртуозных и хроматических произведений он предпочитал клавицимбал, а для обучения туше и исполнения пьес более певучего, задушевного характера – клавикорды.

У короля было несколько клавицимбалов Зильбермана, и Бах должен был играть и импровизировать на каждом из них. Когда он покончил с этим, то попросил короля дать ему какую-нибудь тему для фуги, и, к изумлению присутствующих, тут же разработал ее.

О тонком понимании Бахом акустики, проявленном им при осмотре нового здания берлинской Оперы, рассказывает Форкель:

«Все, что в оборудовании этого здания было хорошо или плохо с музыкальной точки зрения и что другие замечали только после длительного наблюдения, его глаз обнаружил с первого взгляда. Его ввели в находящийся в здании огромный обеденный зал; он поднялся на круговую галерею, заглянул в углы и больше уже не интересовался здесь ничем, заявив, что архитектор произвел на свет настоящее чудо, хотя, может быть, не хотел этого и хотя об этом, может быть, никто не знает. Потому что, если стоя на галерее в этом продолговатом четырехугольном зале лицом к стене, шепнуть что-нибудь совсем тихо, то другой человек, стоящий на противоположной стороне в другом углу, также лицом к стене, ясно услышит сказанное, в то время как в зале, ни в его середине, ни в других местах, никто ничего не услышит. Секрет заключался в сводах, протянувшихся по всему потолку; Бах сразу же разгадал их своеобразное назначение.

На следующий день Бах перед большой аудиторией играл на органе в потсдамской церкви Св. Духа. Король при этом, очевидно, не присутствовал. Но вечером он снова пригласил Баха во дворец и пожелал послушать какую ни-буль шестиголосую фугу, ибо непосредственно хотел увидеть, как далеко можно зайти в искусстве полифонной композиции.

Его Величество сам сыграл ему тему для фуги, которую тот немедленно разработал на рояле к величайшему удовольствию Его Величества. Теперь Его Величество пожелал услышать фугу, состоящую из шести самостоятельных партий, что Бах тотчас же и исполнил на основе им самим выбранной темы, к удивлению короля и присутствующих музыкантов. Вернувшись в Лейпциг, Бах немедленно набросал на бумаге один трехголосый и один шестиголосый так называемый Ри-черкар вместе с несколькими другими пьесами на тему, которую ему дал Его Величество, затем сам выгравировал их на меди и посвятил королю».

Вот текст посвящения, адресованный Фридриху Великому:

*«Всемиловитейший король,
с глубочайшим верноподданническим поклонением передаю Вашей милости
это музыкальное посвящение, благороднейшая часть которого происходит из
Ваших рук.*

*С глубочайшим почтением и радостью я вспоминаю ту особую королевскую
милость, когда незадолго перед этим во время моего пребывания в Потсдаме
Ваше Величество собственноручно изволили сыграть мне на рояле тему для фуги,*

после чего милостиво изволили приказать мне немедленно разработать ее в Вашем высочайшем присутствии. Исполнение приказа Вашего Величества я счел своей священной обязанностью. Однако, очень скоро я понял, что без необходимых приготовлений исполнение получилось не таким, как этого требовала бы столь великолепная тема. Поэтому я тогда же решил в совершенстве разработать эту поистине королевскую тему и потом познакомить с ней мир. Я тут же принялся за работу. Это решение, по мере своих способностей, я уже выполнил, и оно не имеет другой цели, как содействие, хотя даже и в столь ничтожной мере, увековечению славы монарха, величие и знания которого не только во всех военных и мирных науках, но и особенно в музыке, являются предметом удивления и уважения всех. Осмелюсь еще выразить свою нижайшую просьбу: пусть Ваше Величество соизволит милостиво принять эту ничтожную работу и еще долгое время удостаивать своих высочайших милостей

автора,

всеверноподданейшего покорнейшего слугу Вашего Величества.

Лейпциг, 7 июля 1747 года».

Встреча с Бахом ярко запечатлелась в памяти Фридриха. Барон Готфрид ван Свитен в своей работе «Разговоры с Фридрихом Великим» рассказывает об одной беседе, которую король вел с ним почти тридцать лет спустя и замечает: «Фридрих громко напел мне тему той хроматической фуги, которую он в свое время задал старому Баху».

1748

Два письма Баха двоюродному брату Элиасу многое говорят о частной жизни композитора:

«Лейпциг, 6 октября 1748 года.

Милостивый государь, глубокоуважаемый господин двоюродный брат!

По недостатку времени я хочу многое сказать в немногих словах; поэтому желаю Вам божьего благословения при сборе винограда и в ожидающемся вскоре прибавлении семейства.

Две прусские фуги («Музыкальная жертва») послать Вам сейчас не могу, так как они все распроданы; я заказал только сто экземпляров, большую часть которых раздарил друзьям. Но к новогодней мессе я закажу еще несколько экземпляров; если господин мой двоюродный брат сохранит до тех пор желание получить один из них, то прошу при случае известить меня об этом почтой и приложить один талер – Ваше желание будет исполнено. В заключение примите еще раз привет от всех нас, остаюсь

преданный Вашей милости

И. С. Бах

Постскриптум: У моего сына в Берлине уже два наследника по мужской линии. Один родился примерно в то время, когда мы, к сожалению, переживали прусское вторжение; второму же около двух недель».

(Лейпциг, 2 ноября 1748 года.

Высокоблагородный, глубокоуважаемый двоюродный брат!

В том, что Вы и Ваша любезная жена чувствуете себя хорошо, меня уверило полученное вчера Ваше приятное письмо и прибывшая вместе с ним бочка вина, за что я приношу Вам настоящим благодарностью. Жаль только, что бочонок сильно пострадал от тряски на телеге или по другим причинам. Когда по прибытии сюда при таможенном осмотре его открыли, выяснилось, что он полон только на две трети и содержал только шесть бидонов. Жаль этого благородного дара божьего расплескать хотя бы каплю. Сердечно поздравляю Вас с богатым божьим благословением. Я, со своей стороны, в настоящий момент

должен признаться, что нахожусь не в таком положении, чтобы иметь возможность полностью ответить на Вашу любезность. Однако лучше поздно, чем никогда, и я надеюсь, что я еще буду иметь случай выполнить свой долг. Мне, конечно, очень жаль, что дальность расстояния между нашими городами не позволяет нам лично навещать друг друга. Иначе я разрешил бы себе пригласить господина двоюродного брата на свадьбу моей дочери Лизген с господином Альтниколем, новым наумбургским органистом, которая состоится в январе будущего, 1749 года. Но если упомянутая мною дальность или неблагоприятное время года не позволяет Вам приехать к нам лично и дать возможность видеть Вас в нашем кругу, я все-таки прошу Вас издали помочь им хотя бы христианскими добрыми пожеланиями. Остаюсь к Вашим услугам, передаю наилучшие пожелания от всех нас.

Преданный Вашей милости верный брат и покорный слуга Иог. Себ. Бах

P. S.: Уже шесть недель, как мы схоронили Бирнбаума.

P. S.: Если Вам, любезный брат, и в будущем захочется прислать мне в подарок подобный напиток, то лучше воздержитесь по причине чрезмерных расходов: перевозка стоит 16 грошей, извозчику надо дать 2 гроша, таможеннику – 3, городской налог – 5 грошей и 3 пфеннинга, государственный налог – 3 гроша. Вы сами, господин двоюродный брат, можете подсчитать, что каждая пинта обоилась мне почти в 5 грошей, что для подарка очень дорого».

Куда бы ни пошел Бах, где бы он ни остановился, он всюду жил среди музыки. «Музыкальный альманах» (1796) Ренхарда опубликовал о нем анекдот, характерный по своей гротескности: *«Часто его окружали некоторые нищие, в жалобах которых, распеваемых ими во все более повышающихся тонах, он полагал обнаружить целую серию музыкальных интервалов. В таких случаях он сначала делал вид, что охотно подал бы им, только ничего не находит в карманах; в ответ на это плач и стоны достигали чрезвычайно высоких тонов; после этого он давал им какую-нибудь мелочь, вследствие чего интервалы несколько уменьшались, затем он давал им необычно много, в результате чего и к величайшему его удовольствию стоны совершенно утихали и наступаю полнейшее спокойствие».*

1749

20 января было днем большой радости для Баха: его дочь Элизабет Юлианн Фридерика вступила в брак с его учеником Иоганном Христофом Альтниколем. Элизабет было 23 года, она была старшей из трех оставшихся в живых дочерей Баха от второго брака; к этому времени из всех детей Баха был женат только живущий в Берлине Карл Филипп Эммануил. Свадьба дочери была единственной, которую Бах устроил у себя в доме. Незадолго до смерти Баха Элизабет порадовала его третьим внуком, которого в честь деда называли Иоганном Себастьяном. Веселая девица Лиз-ген из кантаты *Кофейная* явно похожа на эту дочь Баха. Зять Баха, Альтниколь, был одним из самых любимых его учеников. Свою привязанность к учителю он сохранил и во время последней тяжелой болезни Баха; слепой композитор диктовал ему свои последние произведения. Альтниколь умер через девять лет после смерти своего тестя, оставив после себя вдову с двумя детьми.

В этом же году Бах приступил к созданию своего последнего и наиболее импозантного произведения в жанре фуги, а именно *Искусства фуги*, все фуги которого исходят из одной темы. Но даже в этих чрезвычайно сложных звуковых комбинациях у него никогда не перевешивает математика. Ни одному мастеру ни до, ни после Баха не удалось достигнуть в этой форме такого свободного и легкого полета фантазии. Он обрабатывал форму фуги с неиссякаемой гибкостью, как ни один другой мастер. До сих пор существует столько форм и стилей фуги, сколько фуг написал Бах.

Быть может, это произведение не так легко воспринимается слушателями, и все-таки, каждый такт в нем – сама воплощенная красота. Оно пронизано одухотворенным

настроением последних произведений Бетховена, и возможно не случайно, что являющаяся кульминационной точкой fuga обнаруживает совершенно непосредственное сходство с мотивами Бетховена.

Последняя болезнь и смерть

До самой весны 1749 года у Баха не было совершенно никаких признаков болезни, жертвой которой он стал в следующем году. Но в начале лета здоровье его внезапно настолько пошатнулось, что в Лейпциге появились уже претенденты на его должность. Всесильный министр дрезденского двора граф Генрих фон Брюль требовал эту должность для своего капельмейстера Готтлоба Харрера.

«8 июня 1749 года по распоряжению городского муниципалитета, большинство членов которого лично явилось в большой концертный зал „Трех лебедей“, капельмейстер его превосходительства тайного советника и премьер-министра графа фон Брюля Готтлоб Харрер с большим успехом играл на пробу с той целью, чтобы получить должность кантора в церкви св. Фомы, если капельмейстер и кантор господин Себастьян Бах скончается».

Однако Бах вновь выздоровел. Казалось, вернулась его былая сила и даже прежнее воинственное настроение. На этот раз он ввязался в распрю, в центре которой стоял один из лучших его учеников, фрейбергский кантор Иоганн Фридрих Долес.

Фрейбергский ректор Бидерман, который, по всей вероятности, ревниво относился к успехам своего кантора, яростно боролся против значительной роли музыки в академическом учебном плане. Он утверждал, что музыка оказывает плохое влияние на характер и приводил в пример Катона, Калигулу и Нерона. Известный критик Маттесон счел своей обязанностью защитить музыкальное искусство от «провозглашающего ошибочные учения преподавателя, мрачного мизантропа и безбожного пасквилянта». Бах увидел, что среди нового поколения имеются те же разногласия, что были в свое время у него с ректором Эрнести. Он обратился к Готтлибу Шрётеру с просьбой защитить оклеветанное музыкальное искусство. Шрётер написал достойный ответ и послал его Баху, который так отозвался о нем:

«Рецензия Шрётера хорошо написана и соответствует моему мнению; скоро она будет опубликована в печати... Если появится еще несколько таких опровержений, в чем я уверен, то, несомненно, мы основательно прочистим грязные уши автора (Бидермана), чтобы они научились лучше воспринимать музыку».

Выражение «грязные уши», однако, не понравилось Маттесону, он даже упрекает за него Баха, считая, что оно: *«Безвкусное, низкопробное выражение, недостойное капельмейстера, жалкий намек на слово „ректор“¹»*. Статья Шрётера была опубликована в этом же году, но в измененной форме. Шрётер думал, что в этом виноват Бах, что в конце концов еще привело к неприятному конфликту между ними.

«Некролог» пишет о болезни Баха: *«У него было слабое от природы зрение, которое следствие неслыханного воодушевления, с которым он учился, особенно в молодые годы, когда бодрствовал целыми ночами, все ухудшалось, и в последние годы эта слабость зрения превратилась в болезнь глаз. Бах хотел было избавиться от своей болезни путем операции. Движимый отчасти желанием всеми своими оставшимися, и еще очень свежими, духовными и телесными силами служить богу и своим ближним, отчасти следуя совету некоторых своих друзей, возлагавших большие надежды на одного глазного врача, прибывшего в то время в Лейпциг, Бах решил избавиться от болезни путем операции. Однако операция, несмотря на то, что ее пришлось проделать дважды, не удалась. Он не только потерял зрение, но вследствие операции и оказавших вредное действие лекарств,*

¹ В отзыве Баха содержится некоторая игра слов, так как по-немецки выражение «грязные уши» «Dresckohr» звучит очень сходно со словом «ректор».

разрушился весь его до того совершенно здоровый организм, так что целые полгода он был почти постоянно болен. За десять дней до смерти казалось, что зрение его поправляется, так что как-то утром он снова начал видеть и даже мог выносить свет. Но через несколько часов после этого с ним случился апоплексический удар, затем резко поднялась температура и, несмотря на все старания двух самых лучших врачей Лейпцига вернуть его к жизни

28 июля 1750 года

в четверть девятого на шестьдесят шестом году жизни он тихо отошел в другой мир».

Известный английский глазной врач шевалье Джон Тейлор, который позже лечил и Генделя, в своих мемуарах «История путешествий и приключений глазного врача шевалье Тейлора, написанная им самим» рассказывает, кстати, довольно неточно, историю лечения Баха: *«Я видел множество удивительных животных, дромадеров, верблюдов и др., особенно в Лейпциге, где я возвратил зрение одному знаменитому музыканту, которому шел уже 88-ой год (sic!). С ним вместе вначале воспитывался Гендель».*

Бах, даже в последние дни своей жизни, когда только глаза позволяли ему, просматривал свои произведения для органа. Еще прежде, чем он полностью ослеп, он энергичной рукой переписал свои 15 хоральных прелюдий, но потом болезнь вернулась с новой силой. Во время болезни он очень дорожил обществом своей дочери Лизген и зятя Альтниколя, который записывал на бумагу последние мысли композитора: XVI и XVII прелюдии. В начале июля он продиктовал еще заключительную пьесу серии, XVIII прелюдию *«Когда мы в самой тяжелой беде»*. Но потом он попросил Альтниколя изменить заголовок согласно тексту другого хора, который поют на ту же мелодию (*Припадаю к трону твоему*), первую и последнюю строфу которого он даже тихонько продекламировал.

На середине двадцать шестого такта рукопись обрывается. 28 июля в состоянии больного, казалось, наступило неожиданное улучшение, но уже через несколько часов оно снова стало критическим.

28 июля 1750 года

во вторник, «в сумерках длинного летнего вечера он испустил свой последний вздох».

В лейпцигском Бюро регистрации смертей была сделана следующая запись:

«Иоганн Себастьян Бах, шестидесяти семи лет, капельмейстер и кантор церкви св. Фомы, был похоронен 30 июля 1750 года с катафалком».

«Spenersche Zeitung» от 3 августа писала:

«В прошлый вторник, 28 числа предыдущего месяца на шестьдесят шестом году жизни вследствие плохо удавшейся глазной операции, сделанной известным английским глазным врачом, скончался знаменитый музыкант господин Иоганн Себастьян Бах, придворный композитор короля польского и курфюрста саксонского, капельмейстер герцога саксонско-вейсенфельзского и анхальт-кётенского, музыкальной директор и кантор школы св. Фомы. О потере этого неслыханно талантливого и славного человека глубоко скорбит каждый настоящий знаток музыки».

В журнале «Полезные сообщения о работе ученых и прочих событиях в Лейпциге» была опубликована следующая заметка:

«28 июля в 8 часов вечера из мира живых ушел господин Иоганн Себастьян Бах, придворный композитор Его Величества короля польского и Его Высочества курфюрста саксонского, капельмейстер князя анхальт-кётенского и саксонско-вейсефельзского, музыкальный директор и кантор лейпцигской школы св. Фомы. Неудачная операция глаз похитила у нас этого достойного мужа, который своим необыкновенным искусством в музыке заслужил бессмертную славу и который оставил после себя сыновей, также приобретших известность на музыкальном поприще».

31 июля, в пятницу, Баха похоронили. Это был день крестного хода и, чтобы успеть на богослужение, учащимся нужно было пораньше проводить своего кантора на кладбище св. Иоганна. Могила была расположена у южной стены церкви. На могиле Баха не был поставлен надгробный камень и только более чем через сто лет после его смерти отметили мемориальной доской место, где он был похоронен:

В ЭТОЙ ЧАСТИ БЫВШЕГО КЛАДБИЩА СВЯТОГО ИОГАННА 31 ИЮЛЯ 1750 ГОДА ПОХОРОНЕН ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

Позже, в 1894 году, когда были снесены стены старого кладбища, начались более тщательные поиски. В одном дубовом гробу нашли останки мужчины среднего, пропорционального телосложения. Скелет сохранился довольно хорошо; массивный череп, покатый лоб, глубоко посаженные глазницы и энергичный подбородок напоминали портреты Баха. Сравнения с портретами и научная экспертиза позволили предположить, что это останки великого композитора. Их поместили в скромный известняковый саркофаг с надписью

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ 1685 – 1750

Этот саркофаг был установлен под алтарем церкви.

Прах Баха уже почти пятьдесят лет покоился здесь по соседству с прахом известного немецкого поэта Геллера, когда 4 декабря 1943 года церковь св. Иоганна была разрушена прямым попаданием бомбы. Склеп, в котором стояли саркофаги Баха и Геллера, чудом уцелел. В 1950 году по случаю двухсотлетия со дня смерти Баха останки его перенесли туда, где он когда-то работал – в церковь св. Фомы и похоронили в усыпальнице, вделанной в галерею, ведущую на хоры церкви.

7 августа 1750 года происходило заседание лейпцигского муниципалитета; протокол содержит следующую запись:

«Кантор школы св. Фомы или, вернее, капельмейстер Бах умер.

Бургомистр Штиглиц: Школе нужен кантор, а не капельмейстер, но в музыке он должен разбираться».

На этом заседании не прозвучало ни слова признания или сожаления. Преемником Баха избрали Готлоба Харрера, протезе министра Брюля.

Музыкальный мир почтил память великого покойника с несколько большим пониманием и уважением. Телеманн написал сонет на его смерть.

Два наиболее значительных музыкальных критика того времени, Маттесон и Марпург, отозвались на его смерть словами величайшего признания. Музыкальное общество Митцлера посвятило памяти своего умершего члена стихи, в которых содержались следующие «классические» строки:

Великий Бах, который никогда не ленился
Увеличивать славу нашего города,
На которого смотрел весь мир и которого
Мы не можем никем заменить, увы! мертв.

Бах не оставил завещания, поэтому третья часть его наследства досталась его вдове, остальные две трети – девяти его детям. В описи его имущества перечислены следующие музыкальные инструменты:

1 фанерованный клавесин, который, по возможности, должен остаться в

семье 80 тл. – кр.
1 клавесин 50 тл. – кр.
1 то же 50 тл. – кр.
1 то же 50 тл. – кр.
1 то – же маленький 20 тл. – кр.
1 лютия-клавицимбал 30 тл. – кр.
1 то же 30 тл. – кр.
1 скрипка Стейнера 8 тл. – кр.
1 скрипка похуже 2 тл. – кр.
1 скрипка пикколо 1 тл. 8 кр.
1 альт 5 тл. – кр.
1 то же 5 тл. – кр.
1 то же – тл. 16 кр.
1 маленькая виолончель в тл. – кр.
1 виолончель 6 тл. – кр.
1 виолончель – тл. 16 кр.
1 виола да гамба 3 тл. – кр.
1 лютия 21 тл. – кр.
1 спинет 3 тл. – кр.
Всего: 371 тл. 16 кр.

По всей вероятности, число музыкальных инструментов, принадлежавших Баху, было гораздо больше, чем это указано в данном списке. Но еще при жизни он роздал многие свои инструменты детям. Например, Иоганн Христиан претендовал на два клавира, ссылаясь на то, что отец еще при жизни подарил их ему.

Полная стоимость всего наследства составила 1122 талера 16 крейцеров, что не представляло собой сколько-нибудь значительного состояния. Вдова Баха вскоре впала в большую нищету. 19 мая 1752 года городской муниципалитет выплатил ей 40 талеров за «несколько музыкальных пьес, учитывая ее стесненное положение». Немногим позже ее поместили в богадельню на Хейн-штрассе, где она и умерла 27 февраля 1760 года.

Потомки Баха

Сыновья Баха вскоре обрели столь обширную музыкальную известность, что она даже затмила славу отца. В создании «нового стиля» в музыке значительную роль играл Карл Филипп Эммануил, известный под именем берлинского или гамбургского Баха, а также Иоганн Христиан, «миланский» или «лондонский» Бах. Иосиф Гайдн считал для себя образцом в отношении стиля Филиппа Эммануила. Моцарт, говоря о «баховской» музыке, имел в виду прежде всего сыновей Баха. С большим мастером галантного стиля, «лондонским» Бахом он был в личной связи. Сам Себастьян самым гениальным из своих детей считал Вильгельма Фридемана, человека блестящих способностей, но слабохарактерного. Недавнее издание произведений четвертого сына Баха, Иоганна Кристофа или «бюккебургского» Баха, показало значительность и этого мастера. Карл Филипп Эммануил умер в 1788 году, Иоганн Христиан – в 1782, Вильгельм Фридеман – в 1784 году и Иоганн Кристоф – в 1795 году.

В мае 1800 года Рохлицц, первый значительный исследователь творчества Баха, опубликовал в «Лейпцигской всеобщей музыкальной газете» следующее обращение к читателям:

«Семья Бахов уже вся вымерла, за исключением единственной оставшейся в живых дочери великого Себастьяна Баха. Она уже достигла преклонного возраста и сейчас бедствует».

Обращение это не осталось без последствий. Одним из первых откликнулся из Вены Бетховен, который изъявил готовность отдать одну из своих рукописей в качестве пожертвования. Но семья Бахов еще не вымерла. Последним музыкантом из этой семьи, о

котором имеются сведения, был капельмейстер прусской королевы Луизы. Его звали Вильгельм Фридрих Эрнст, отцом его был «бюккебургский» Бах.

Когда 23 апреля 1834 года в Лейпциге был открыт памятник Себастьяну Баху, Роберт Шуман писал об этом в «Новом музыкальном журнале»: *«Виновником торжества, кроме Иоганна Себастьяна Баха, был его единственный оставшийся в живых внук, довольно еще крепкий и энергичный старик 84 лет, с белоснежной головой и выразительным лицом, который приехал на празднество вместе с женой и двумя дочерьми из Берлина. Никто ничего не знал о нем, хотя этот человек жил в Берлине более сорока лет. Об условиях его жизни мы не смогли узнать ничего, кроме того, что он был капельмейстером супруги Фридриха III». Он умер 25 декабря 1845 года, с ним вымерла прямая мужская ветвь рода Баха.*

Мнение Баха о самом себе

Бах в свое время не стоял в центре всеобщего внимания артистических кругов. Наиболее выдающиеся критики его времени, как Маттесон, Шейбе, Вальтер и Гиллер, при случае относились к нему не слишком деликатно. По их мнению, великими светилами музыки были Телеманн, Гассе, Граун и Кайзер. Захария еще в 1754 году чествовал Телеманна как величайшего музыканта эпохи. Сам Фридрих Великий гораздо больше ценил Грауна, своего композитора, чем Баха или Генделя. Даже в своей семье Баха не оценили по достоинству, несмотря на все уважение, которым он пользовался у детей. *«Сыновья Баха были детьми своего века и потому никогда не понимали своего отца. Только из сыновнего уважения они смотрели на него снизу вверх»,* – говорит Эйтнер, а Швейтцер добавляет, что *«в лондонском Бахе не было даже этого уважения. Об отце он говорил только как о старом упрямце. Если мы примем во внимание искреннюю скромность Баха, его довольство своей судьбой и искреннее восхищение произведениями своих современников, то мы склонны думать, что даже он сам не полностью представлял себе свое, превосходящее всех и вся, значение и свою гениальность. Он не чувствовал себя центром своего времени, и, быть может, именно это дало ему моральную силу стать им».*

Великие умы последующих поколений о Бахе

Поколения, следовавшие непосредственно за Бахом, настолько позабыли его, что позже его в полном смысле слова пришлось открывать вновь. Только в кругу его непосредственных учеников память о нем жила более долгое время. Первым биографом Баха был Форкель. Данные относительно его жизни он получил еще непосредственно от сыновей Баха. Работа Форкеля, насчитывающая 98 страниц, была названа им «О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. Для патриотических почитателей настоящего музыкального искусства. Лейпциг, 1802». Эту книгу он посвятил барону ван Свитену, который был большим почитателем Баха, другом Гайдна и Моцарта и доброжелателем Бетховена.

Написанная Форкелем биография Баха заканчивается следующими словами: *«И этот человек, величайший композитор и величайший исполнитель музыкальных произведений, который когда-либо существовал и, по всей вероятности, будет существовать, был немцем. Гордись им, родина, гордись, но и будь достойной его!»*

Рохлиц, первый из известных музыковедов, уяснивший все величие Баха, писал о внезапно вспыхнувшем в 1800 году интересе к композитору: *«Вращающееся колесо истории на один миг подняло на самую высокую точку славного Себастьяна Бахал. Но он убежден, что время подлинного возрождения Баха еще не наступило, потому что «круговорот событий после более или менее кратких перерывов снова выносит на поверхность те главные направления, которые определены великими человеческими умами».*

Моцарт получил возможность познакомиться с искусством Баха у барона ван Свитена.

Он писал: *«Каждое воскресенье я хожу к барону ван Свитену; мы играем там исключительно только Генделя и Баха. Сейчас я как раз составляю себе коллекцию из фуг Баха, причем в нее входят произведения как Себастьяна, так и Эммануила и Фридемана»*. Рохлиц сообщает, что через бывшего ученика Баха кантора церкви св. Фомы, Долеса, Моцарт познакомился в Лейпциге с мотетом Баха *Споём господу новую песнь*; *«Моцарт знал Баха скорее понаслышке, чем по его произведениям; по крайней мере, мотеты, которые никогда не были опубликованы, были ему неизвестны. Но едва хор пропел первый такт, как он взглянул вверх, потрясенный; еще несколько тактов – и он закричал: «Что это такое?» Как будто вся его душа сосредоточилась в слухе. Когда хор умолк, он с радостью воскликнул: «Это опять что-то такое, на чем можно учиться!»* Ему рассказали, что в школе, где Себастьян Бах был кантором, еще хранят и берегут, как святыню, полное собрание его мотетов. *«Очень правильно! вот славно! – закричал он. – Покажите-ка мне их!»* Так как партитуры этих песен не было, он попросил дать ему выписанные отдельные голоса. Для тихого наблюдателя было подлинной радостью смотреть, с каким рвением Моцарт сел и разложил листки вокруг себя, держа их в обеих руках, на коленях, на всех ближайших стульях; он забыл все на свете и не встал с места, пока тщательно не просмотрел все, что было из творений Баха. Он попросил себе копии и бережно хранил их».

Бетховен уже признавал выдающееся значение Себастьяна Баха по сравнению с другими представителями этой семьи. Ему принадлежит знаменитое высказывание: *«Его нужно звать не Бах – (ручей), а море»*. В другой раз он сказал: *«Старые? Среди них гениями были только немцы Гендель и Бах»*. Бетховен познакомился с фугами Баха уже через своего боннского учителя Христиана Нефе. По свидетельству его ученика Черни, он целиком знал наизусть *«Хорошо темперированный клавир»*.

В Берлине больше всех интересовался искусством Баха дирижер «Лидер-тафель» Цельтер, друг Гёте. Он даже сумел заразить этим своего великого друга Гёте и своего ученика Мендельсона. 9 июля 1827 года он пишет Гёте, что Бах *«композитор самого высокого ранга»*. *«Взвесив все, что свидетельствовало бы против него, нужно сказать: лейпцигский кантор – божественное явление: он ясен и все-таки необъясним»*.

Он не забывает также добавить:

Ты задал мне работу:

Я извлек тебя из тьмы забвения...

Цельтер рассказал Гёте забавную историю с портретом Баха, находившимся в собственности бывшего ученика Баха, известного музыкального теоретика Кирнбергера: *«У Кирнбергера был портрет его учителя Себастьяна Баха, которым я часто любовался; он висел в комнате между двух окон на колонне, над роялем. Однажды какой-то зажиточный торговец полотном из Лейпцига, который видел Кирнбергера, когда тот, еще воспитанником школы св. Фомы, с пением проходил мимо лавки его отца, приехал в Берлин и решил почтить визитом теперь уже известного Кирнбергера. Но едва лейпцигский бюргер сел, как вскочил, закричав: „Господи, боже мой! Да ведь это наш кантор висит, Бах! Этот портрет есть и у нас в Лейпциге, в школе Фомы. Очень грубый, должно быть, человек был. Вишь, какой тщеславный глупец, приказал нарисовать себя в таком роскошном бархатном одеянии!»* Кирнбергер спокойно встал, обхватил со спинки свой стул, поднял его обеими руками и замахнулся им на гостя, закричав, сначала тихо, потом все громче: *„Марш отсюда, собака! Вон отсюда, собака!»* Бедный добропорядочный лейпцигский бюргер, до смерти перепугавшись, бросился за своей шляпой и палкой, обеими руками схватился за дверь и выбежал на улицу. Кирнбергер снял картину, вытер с нее пыль, приказал вымыть стул филистера и снова повесил картину на старое место, прикрыв ее платком. И если кто-нибудь спрашивал, что означает этот платок, он отвечал: *„Да оставьте, уж наверное за ним что-нибудь есть!»* Этот случай послужил поводом к распространению слуха, что Кирнбергер помешался».

Гёте услышал «Хорошо темперированный клавир» в исполнении бернского органиста Щютца. 21 июня 1827 года он писал об этом Цельтеру: *«У меня было такое чувство, будто вечная Гармония беседовала сама с собой, как это было, вероятно, в груди Господа перед сотворением мира. Так оке волновалась моя смятенная душа, я чувствовал, что у меня нет ни ушей, ни глаз, ни других органов чувств, да в них и не было необходимости».*

Вследствие счастливой случайности недавно в одном экземпляре хоралов Баха была обнаружена подлинная рукопись стихов Гёте.

Среди тех, кто в первой половине XIX века неустанно и успешно боролся за искусство Баха, на первом месте стоит Роберт Шуман. *«С течением времени источники все больше сближаются»* – писал он. – *Например, Бетховену не нужно было изучать все то, что изучал Моцарт, Моцарту не нужно было изучать все то, что изучил Гендель, и Генделю – того, что изучал Палестрина, потому что уже каждый из них впитал в себя наследство предшественников. Есть только один неисчерпаемый источник – Иоганн Себастьян Бах!»* В 1836 году Шуман писал: *«Однажды вечером я пошел на лейпцигское кладбище, чтобы посетить место упокоения одного великого человека, в течение долгих часов я искал, но нигде не нашел надписи „И. С. Бах»... . Когда я поинтересовался у могильщика, он покачал головой относительно моей неосведомленности, и сказал: „Бахов много было!» По пути домой я думал, как поэтично действует случай! Чтобы не нужно было думать о преходящем прахе, чтобы образ банальной смерти не преследовал нас повсюду, случайность разбросала его прах по всему свету, чтобы я после этого мог представить его себе только в великолепной одежде, сидящим с выпрямленным корпусом перед органом. Звучит инструмент, публика благоговейно взирает на него снизу вверх, а сверху вниз на него, быть может, смотрят ангелы...».*

В начале 30-х годов Шуман пишет в своей музыкальной газете: *«Мир должен узнать что-то, причем чем скорее, тем лучше. Ибо можно ли поверить, что в нотных шкафах берлинской консерватории, которой старый Цельтер завещал свою библиотеку, заботливо хранятся в рукописях еще по крайней мере семь таких концертов и, кроме того, бесчисленное количество произведений Баха? Лишь очень немногие знают об этом; однако эти рукописи находятся там, это совершенно точно. И вообще, не настало ли время и не было бы полезно, если бы немецкая нация однажды решила собрать воедино и издать все произведения Баха? Нам нужно подумать об этом. Быть может, эпиграфом к этому изданию следовало бы поставить слова одного специалиста, который высказывается об этом предприятии на 76-й странице этой же книжки „Нового Журнала», а именно: „Вы хотите издать произведения Себастьяна Баха, что очень приятно моему сердцу, привязанному большой любовью к могучему искусству отца гармонии, поэтому я желаю только как можно скорее увидеть это издание в книжных лавках».*

В 1839 году Шуман пишет в одной из своих статей: *«Одним из путей продвижения вперед является изучение других великих личностей. Для опровержения этого положения приводят в пример Моцарта и утверждают, что гений не нуждается в этом, но кто мог бы сказать, сколько создал бы еще Моцарт, если бы он изучил Баха во всем его величии? Какой стимул дал ему Гайдн, и насколько больший стимул должен был бы дать ему Бах!»*

Шуман дает удачную параллель известной и ставшей притчей во языцех критики Шейбе, написанной им в адрес Баха, когда пишет: *«Если кто-либо, однако, должен быть извлечен из забвения, то следует обеспечить нечто вроде бессмертия критикам Бетховена, а именно тому из них, который в 1799 году предвещал на 151 странице „Всеобщей музыкальной газеты»: «Если бы господин Бетховен не отрекался от самого себя и следовал велению природы, то тогда при его таланте и прилежании он, наверное, мог бы создать для нас много ценного для инструмента, который... и т. д.».* Аналогия с критикой современника Баха, Шейбе, просто поразительна. *«Этот великий человек, – говорил Шейбе, – мог бы стать предметом изумления народов, если бы в нем было больше приятности, если бы высокопарность и хаотичность не лишали его произведения естественности и если бы он не омрачал их красоту своим чрезмерным искусством. Он судит по своим пальцам, поэтому*

произведения его чрезвычайно трудно играть; он хочет, чтобы певцы и музыканты выделяли своим горлом и на инструментах то, на что он был способен на своем clavire. Это, однако, невозможно... Короче: он в музыке то же, чем был когда-то господин фон Лозништейн в поэзии. Высокопарность увела обоих от естественности к искусственности, от величественности к темноте; у обоих можно только дивиться тяжелому труду и чрезвычайным усилиям, которые, однако, затрачены напрасно, потому что они везде противоречат трезвому рассудку».

Карл Мария фон Вебер писал в 1821 году: «Личность Себастьяна Баха, собственно говоря, даже в своей строгости была романтической, что является подлинно немецким качеством; это, может быть, противоречит гораздо более античному характеру величия Генделя. Стил ь его великолепен, блестящ и роскошен. Нужного впечатления он достигал удивительным сплетением ведущих голосов и образующимся благодаря этому особому ритму, переплетающемуся дальше в искусном контрапункте; из них его величественный дух построил настоящий готический храм искусства, хотя до него менее великие умы погрязали в искусственной выпренности, сухости, потому что искали внутреннюю жизнь искусства в самой форме и, конечно, ничего не находили ...».

Рихард Вагнер, великий завершитель стремлений Вебера, также высказался о Бахе весьма характерно. В статье «Что такое немец?» он пишет: «При стремлении обрисовать своеобразие, силу и значение немецкого одной несравненно характерной картиной, следует глубоко и разумно рассмотреть то почти необъяснимое, загадочное явление, которое представлял собой Себастьян Бах, это чудо музыки. Он является историей внутренней жизни немецкого духа в тот ужасный век, когда немецкий народ почти выродился. Посмотрите на эту голову в бессмысленном французском парике, на этого мастера, который в качестве то бедного кантора, то органиста скитается по мелким городишкам Тюрингии, названия которых мы уже почти забыли, мучается на жалких должностях и остается столь безвестным, что понадобилось почти целое столетие, чтобы спасти его произведения от забвения; даже в музыке он столкнулся с художественной формой, которая внешне была совершенной картиной его эпохи – сухой, жесткой и педантичной, как будто в ноты вписали парик и косицу. Но посмотрите теперь, какой мир создал непостижимо великий Бах из этих элементов! Я ссылаюсь только на творения, ибо их богатство, величественность и всеобъемлющую значимость невозможно описать никакими сравнениями».

Ференц Лист считал Баха своим соотечественником. По свидетельству его ученика А. Гёллериha, свое убеждение он выразил следующими словами: «Бах был моим соотечественником, ведь он тоже происходил из Венгрии, как потомок переселившегося из Братиславы в Эйзенах пекаря Иоганна Баха. Но это не влияло на его контрапункты».

Достоверность этого высказывания подтверждает и другой ученик Листа, А. Страдаль: «Лист упорно верил, что И. С. Бах был венгром по происхождению. К этому выводу он пришел, изучая структуру некоторых тем Баха и многие элементы украшения, встречающиеся в его произведениях; Лист считал, что в „Хорошо темперированном clavire» можно найти прямо народные венгерские песни. Поэтому в своей фантазии и фуге „В-А-С-Н» для рояля он использовал в конце фуги венгерский поворот».

Но красноречивее всех высказываний были интерпретации Листом произведений Баха. Расскажем об этом словами Вагнера:

«Великий Ференц Лист удовлетворил мое желание услышать Баха, ... он сыграл мне четвертую прелюдию и фугу из „Хорошо темперированного клавира». Я очень хорошо знал, чего можно ожидать от Листа, когда он сядет за рояль, но того, что услышал, не ожидал бы от самого Баха, как тщательно ни изучал бы его. Но именно в этом случае я мог видеть, что значит откровение по сравнению со всяким изучением! Исполнением одной этой фуги Лист открыл мне Баха, так что теперь я уже точно знаю, какое место занимаю после него; с тех пор я могу полностью оценить его и растворить в непоколебимой вере все мои заблуждения и сомнения относительно Баха».

Иоганн Брамс выразил свое безмерное уважение к Баху в следующих словах:

«Если бы вся музыкальная литература – Бетховен, Шуберт, Шуман – исчезла, это было бы крайне печально, но если бы мы потеряли Баха – я был бы безутешен».

Что Шопенгауэр не оставил никаких высказываний относительно искусства Баха, было замечено еще Альбертом Швейтцером. В отличие от него Ницше в письме к Ронде пишет относительно Баха: *«Эту неделю я трижды слушал „Страсти по Матфею“ божественного Баха, каждый раз все с тем же чувством безмерного восхищения. Для людей полностью отучившихся от христианства это произведение звучит как Евангелие: это музыка отрицания желания, однако без аскетизма».*

Отношение Баха к природе и искусству

В произведениях Баха мы не чувствуем ни настроения летней соловьиной ночи, как у Генделя, ни слияния со стихийными силами природы, как у Бетховена. Из них нельзя уловить, что чувствовал он при виде Северного моря или гор, какую роль играло в его развитии пребывание, скажем, в так называемой «северной Венеции», прекрасном городе художественных памятников Любеке. Напрасно мы стали бы искать сходства между Бахом и Генделем, для которого путешествия были насущной потребностью, который все свои деньги тратил на картины, а когда ослеп, то казалось, иссякла и его композиторская жилка.

Нам кажется, что Бах всю свою жизнь был занят своим внутренним миром, исследованием глубин человеческой души. Так скитался он по жизни, как Сократ, которому его ученик Федр бросил упрек: «Ты, наверное, за всю свою жизнь ни разу не вышел из стен города!» На что мудрец, ответил ему: «Прости мне это, друг мой! Но я так жажду знаний, так любопытен; а поля и цветы ничего мне не говорят, я учусь у живущих в городе людей». И когда мы говорим, что в произведениях Баха бушует и сверкает природа, то понимаем это символически, как например, в ликующем хоре кантаты *Небо смеется и земля звенит, возрождаясь* заключительная часть указывает именно на символичность, основную черту творчества Баха:

Но жив творец, побеждает Всевышний,
Он не подвластен смерти.

Вступающий тенор преобразует в символ и картину весенней природы:

Цветущий сейчас виноградник
Не приносит мертвых плодов,
Древо жизни оживляет свои ветви.

Эта картина становится затем еще более полной в арии:

Адам должен исчезнуть в нас,
Должен родиться новый человек,
Созданный по подобию божьему.

Четыре степени символов, которые устанавливает в творчестве Баха Шеринг, недостаточны. В Бахе всё символ, как это правильно отмечает Касснер в своей работе «Мораль музыки». Так и в природе Бах ищет не только ее чувственное содержание, настроение, но находит ее смысл и значение.

Бах и музыкальный стиль его эпохи

Музыкальный стиль Баха, так же как и Генделя, носит синтетический характер. Он

поклонялся тому, что Квантц называл смешанным вкусом. Сходство его стиля с итальянцами Вивальди, Марчелло, Альбини, французскими Купреном, Гриньи, д'Англбером и даже англичанами, например, Пурселем, часто служило причиной неправильных толкований. Своеобразие музыки Баха состоит не столько в новизне манеры выражения, сколько в новизне содержания. Мы не знаем, был ли в последний период жизни Бах сознательно в противоречии с зарождающейся тогда новой «мелодической», так называемой маннхеймской школой. По всей вероятности, он не обращал особого внимания на это течение. Марпург в своем исследовании о фуге (1754) пишет: *«Как раз в то время, когда мир начал склоняться к другой крайности и когда господствующим направлением стало создание легких мелодий и тяжелую гармонию находили излишней, покойный господин капельмейстер Бах был тем, кто сумел найти мудрое средство и научил нас, как нужно и можно соединить самые богатые гармонии с приятным и легко льющим напевом».*

Сам Бах, по-видимому, еще в 1730 году, когда в одном из своих прошений в лейпцигский муниципалитет писал относительно реформ в обучении в музыкальном отделении школы св. Фомы полагал, что он относится к людям нового времени: *«Однако современные условия дают совсем других музыкантов; искусство тоже сделало большой шаг вперед, поразительно изменился вкус, поэтому прежняя музыка не удовлетворяет больше наш слух; именно поэтому все больше чувствуется необходимость соответствующим образом помочь исправить положение посредством подбора таких лиц, которые способны следовать теперешнему музыкальному вкусу, отвечают требованиям музыки нового типа и одновременно могут удовлетворить композитора и его работу; и как раз теперь хор лишился той ничтожной поддержки, которую нужно было бы не сокращать, а наоборот, увеличивать. Вообще же очень удивительно, что мы требуем от немецких музыкантов, чтобы они были способными сыграть немедленно музыку всякого рода, независимо от того, пришла ли она из Италии, Франции или Англии, как это делают виртуозы, для которых эта музыка написана или которую они уже давно изучают или даже знают уже наизусть; кроме того, что тоже нужно принять во внимание, они получают за это много денег, их труды и усердие щедро оплачиваются; но никто не хочет принять это во внимание, все оставляют, наших бедных музыкантов с их заботами, а ведь некоторые из них настолько заняты борьбой за хлеб насущный, что даже не могут и помышлять о совершенствовании и еще менее о том, чтобы уметь отличить хорошее от плохого».*

Ход развития тем Баха

Свои музыкальные идеи Бах использовал в самых различных произведениях, часто повторяя одни и те же мысли, на первый взгляд с совершенно незначительными изменениями. Более того, часто случалось, что темы религиозного характера он разрабатывал в светском стиле, и наоборот. Прекрасным свидетельством такого рода преобразований является кантата *Путь в царство божье ведет через многие страдания*, в которую включен мощный хор, написанный на основе первой части концерта для клавира *d-moll*. С темой столь жизнерадостной на первый взгляд фуги для органа в *G-dur*, переделанной на минор, мы встречаемся вновь в церковной кантате *В моей душе было много боли и горечи*. Некоторые свои произведения он отработывал годами, как, например, величественную фугу для органа в *a-moll*.

Особенно интересно проследить за возникновением и развитием темы в общеизвестной фуге для органа *g-moll*. В 1731 году Маттесон в своей работе «Школа генералбаса» опубликовал следующую тему, которую дали для немедленной разработки одному органисту на конкурсе по замещению должности. В связи с этим автор замечает, что все знают, кто первый разработал эту тему:

Ясно, что тут мы имеем дело с первой редакцией фуги g-moll, как она была исполнена Бахом, по всей вероятности, еще в Гамбурге. Очевидно, он посвятил ее Рейнкену, так как в основе ее лежит следующая верхненемецкая народная песня:

В сонате для скрипки a-moll мы можем проследить, как тема, кажущаяся на первый взгляд незначительной, развивается в ходе одной части до огромных размеров. Уже Маттесон в своей работе «Суть музыкальной науки», Гамбург, 1737, считает эту часть классическим примером того, как *«иногда из очень малого количества звуков может родиться прекраснейшая разработка. Кто мог бы подумать, что эти восемь коротких нотных знаков*

могут быть столь плодотворными, что из них можно создать контрапункт на целый лист, причем создать самым естественным образом, без особых расширений. И все-таки Бах из Лейпцига, который был особенно выдающимся и талантливым музыкантом в этой области, оказался способным на это, он раскрыл перед нами эту тему, причем так, что иногда вновь и вновь применял ее».

Кода

Бах, быть может, наиболее музыкальный из всех людей, живших когда-либо на земле, о котором один из его современников, известный музыковед Марпург, сказал, что: *«В бессмертном Иоганне Себастьяне Бахе соединились самые разнообразные хорошие качества ста других музыкантов»*, был образцом скромного человеческого величия, что неизменно оказывало влияние на всех, особенно в последние годы жизни, кто попадал в атмосферу, создаваемую его личностью. Воспитанники школы св. Фомы гордились уже тем, что имели право называться его учениками.

«До тех пор, пока нам не продемонстрируют, что возможны органисты и пианисты лучшие, чем он, – говорится в «Некрологе», – никто не может нас упрекать в том, что мы слишком смелы, утверждая, наш Бах – самый выдающийся органист и пианист из всех существовавших до сих пор... О моральном величии его характера пусть скажут те, которые наслаждались его обществом и дружбой и были свидетелями его честности по отношению к богу и ближним».

Признание моральной чистоты и величия Баха проходит красной нитью в посвященных Баху работах первого английского пропагандиста творчества Баха, Самуэля Уэсли. Уже в 1820 году Уэсли издал на английском языке написанную Форкелем биографию Баха. Его понимание моральной значительности Баха и редкого по своей гармоничности сочетания человека и художника, позже проявившееся в работах и взглядах Спитты, Пирро и Швейтцера, – наиболее полно выражается в двух словах:

«Святой Себастьян»

Список основных произведений Баха

А. Вокальные произведения (в сопровождении оркестра):

- I. 198 церковных кантат
- II. 12 светских кантат
- III. 6 мотетов
- IV. Рождественская и пасхальная оратории
- V. Большая месса h-moll
- VI. 4 малые мессы и 5 санктусов VII. Магнификат D-dur

VIII. Страсти по Матфею и Иоанну

IX. Траурная ода

X. Церковные арии и песни

Б. Произведения для оркестра и камерная музыка:

I. 4 увертюры (сюиты) и 6 Бранденбургских концертов

II. 7 концертов для клавира с оркестром

3 концерта для двух клавиров с оркестром

2 концерта для трех клавиров с оркестром

1 концерт для четырех клавиров с оркестром

III. 3 концерта для скрипки с оркестром

IV. 6 сольных сонат для скрипки

8 сонат для скрипки с клавиром

6 сонат для флейты с клавиром

6 сольных сонат (сюит) для виолончели

3 сонаты для виолы да гамба и клавира

3 сонаты для трио

V. Музыкальная жертва

В. Произведения для клавира:

I. Партиты, французские и английские сюиты, инвенции для двух и трех голосов, симфонии, прелюдии, фуги, фантазии, увертюры, токкаты, каприччио, сонаты, дуэты, Итальянский концерт, Хроматическая фантазия и фуга

II. Хорошо темперированный клавир

III. Гольдберговы вариации

IV. Искусство фуги

Г. Произведения для органа:

I. Прелюдии, фантазии, токкаты, фуги, канцоны, сонаты, пассакалия, концерты на темы Вивальди

II. Хоральные прелюдии

III. Хоральные вариации