

**LIGHT-BEARING ART
THE GREAT JOHANN SEBASTIAN**

**СВЕТОНОСНОЕ ИСКУССТВО
ВЕЛИКОГО ИОАННА СЕБАСТЬЯНА**

Demchenko Alexander Ivanovich

Демченко Александр Иванович

International Center for complex artistic research of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

Международный Центр комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

ABSTRACT

Festoso (ital. *festive, solemn*) is presented in the music of J. S. Bach extremely widely, fully fitting in with the ideas of light, joy and festive aspects of human existence. The luminous spirit of the great composer's work found its refraction in many different angles. An essential facet of his work was that which corresponded to the Rococo style that was extremely widespread in his time. In musical implementation, this usually resulted in the forms of a refined miniature, most often written for the harpsichord. Works of Rococo style were an integral part of a large array of Bach's music associated with the disclosure of the image of relaxation and leisure. A significant area of such imagery was associated with the fact that it can be defined by the concept of *Bach genre*. In general, it can be argued with sufficient grounds that Bach, perhaps like no other, was able to vividly reveal the love of life of his era.

Keywords: semantic concepts of Bach's creativity, the multifaceted embodiment of images of light and joy.

АННОТАЦИЯ

Festoso (итал. *празднично, торжественно*) представлено в музыке И. С. Баха чрезвычайно широко, в полной мере смыкаясь с представлениями о свете, радости и праздничных сторонах человеческого существования. Светоносный дух творчества великого композитора находил своё преломление во множестве всевозможных ракурсов. Существенной гранью его творчества стало то, что корреспондировало чрезвычайно распространившемуся в его время стилю рококо. В музыкальном претворении это обычно выливалось в формы утончённой миниатюры, чаще всего написанной для клавесина. Произведения стиля рококо входили составной частью в большой массив музыки Баха, связанной с раскрытием образом отдохновения и досуга. Значительная область подобной образности была связана с тем, что можно определить понятием *баховский жанризм*. В целом, можно с достаточными основаниями утверждать, что Бах, пожалуй, как никто другой, сумел ярко раскрыть жизнелюбие своей эпохи.

Ключевые слова: смысловые концепты творчества Баха, многогранное воплощение образов света и радости.

Многие согласятся с тем, что мир музыки Баха поистине безграничен. Но с определённых пор (примерно с середины XX века) поистине необъятным стал и круг всякого рода исследований этого мира. Тем не менее, недостаточно освоенными пока что представляются смысловые ориентиры баховского наследия, о чём В. Медушевский писал: «Трудно, кажется, найти область баховедения, о которой можно сказать: мало изучена. И всё же есть такая сфера, где перед нами бездна неизведанного. Это – внутренний смысловой мир его музыки» [7, с. 83–84].

Вплоть до самого последнего времени литература о Бахе обращена по преимуществу к ракурсам рассмотрения, уже давно ставшим традиционными [4, 11, 13, 14, 16], либо углубляется в узкоспециальные вопросы [6, 15], а также в изучение разного рода подробностей жизни и творчества композитора [12, 17]. Приближение к анализу смысловых горизонтов баховской музыки происходит в отдельных работах, касающихся её символики [9, 10] или в ходе поиска параллелей с философскими учениями эпохи Барокко [8]. Попытки непосредственного проникновения в образные сущности великого наследия пока что очень условны [5].

Автор данного материала, опираясь на свои фундаментальные изыскания общего порядка [1], проделал конкретный опыт подобного рода в эссе о музыке Бетховена, недавно опубликованном в «Вестнике Саратовской консерватории» [2, 3]. Аналогичная цель поставлена и в предлагаемом очерке, где внимание сосредоточено только на одном из важнейших концептов смыслового пространства творчества Баха связанном с понятием *Festoso*, концентрирующем в себе представления о свете, радости и праздничных сторонах человеческого существования.

Вынося в заголовок очерка определение *Festoso*, можно привести целую череду его вербальных вариаций:

- немецкое *Fest* и итальянское *festivita* – празднество;
- немецкое *festlich* и итальянские *festante, festivo, festosamente, festoso, con festivita* – празднично, торжественно.

Подобно этому словесному изобилию, чрезвычайно большой раздел музыки Баха составило то, что выступает в сопряжении с представлениями о свете, радости и праздничных сторонах человеческого существования.

Светоносный дух творчества великого композитора находил своё преломление во множестве всевозможных граней. То могло быть спокойно-живительное излучение счастливой удовлетворённости сущим. Это представало порой в виде импозантного дворцового церемониала. Таков, к примеру, **Менуэт из Бранденбургского концерта № 1**, где внешне выдержанное в репрезентативно-декоративном характере торжественно-величавое шествие изнутри наполнено удивительной мягкостью и лиризмом очаровательной «женственности» (плавность линий и пастельные тона оркестрового звучания).

Или по контрасту такой ракурс. Прекрасная музыка **№ 9. Ария из Кантаты № 33**, на первый взгляд, может вызвать определённое замешательство в душе верующего человека: ведь речь здесь идёт о взаимоотношениях с Иисусом, однако характер

музыкального высказывания носит абсолютно светский характер. Тем не менее, если вникнуть в суть произносимых слов («Как бы ни были греховны мои дела, Он всегда выслушивает мои просьбы и величает себя моим Отцом»), то окажется, что проситель всецело уповаet на милость Господню и потому изъявляет полное довольство своим положением.

Вот откуда проистекает дивная душевная услада серенады-воспевания, чарующая непринуждённостью великолепной романсной кантилены с вторящим низкому женскому голосу контрапунктом скрипок тоже в «грудном» тембре и с бряцанием струн «гитары» аккомпанемента (*pizzicato* остальных струнных).

Отмеченные светские акценты не случайны, поскольку существенной гранью творчества Баха стало то, что было связано с чрезвычайно распространившимся в его время стилем *рококо*, который ставил своей целью быть лёгким, приятным, услаждать слух. Другое его название – *галантный стиль*, что служило в искусстве соответствием атмосфере придворной жизни с её учтивыми манерами, изяществом непринуждённого диалога, грациозностью жеста и позы. Всё это в музыкальном претворении обычно выливалось в формы утончённой миниатюры, чаще всего написанной для клавесина. Один из характерных образцов подобного стиля в баховском наследии – Гавот из Английской сюиты № 6.

Другой излюбленный в рококо тембр – флейта с её холодноватым тоном и блестящей серебристой окрашенностью. У Баха она солирует на протяжении всей оркестровой **Сюиты № 2**. Обратимся к этому произведению, чтобы убедиться в следующем: композитор великолепно умел претворять дух светскости с её изысканным шармом, но, в отличие от многих современников, работавших в подобной манере, его рококо отличала безусловная внутренняя содержательность.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что эта музыка, написанная в *h-moll*, подёрнута обаятельнейшим флёротом меланхолии. Она могла обернуться элегичностью нежных признаний, когда звучат самые трепетные струны внутреннего мира, как происходит это в Сарабанде, или придать особую прелесть пленительной в своей хрупкости поэтике девичества, что находим в Рондо.

Композитор обнаруживает поразительную тонкость постижения примет аристократизма времён Барокко. Здесь это есть и в Бурре, но особенно хорошо чувствуется в Полонезе, с характерной для него деликатно преподносимой этикетностью грациозно-церемониального шествия.

В конечном счёте, все танцы данной сюиты склоняются к воспроизведению стихии развлечений, однако под руками Баха это приобретает несомненную одухотворённость, а образы веселья, шутливости, изящной светской игры наполняются достаточно значимым смыслом.

Композитор несомненно поддерживали общее для искусства рококо устремление к светлой улыбке, радужному свету, «легкокрылой» радости. Как выразился Георг Филипп Телеман, ведущий из немецких композиторов, работавших в этом стиле, «музыка должна пениться, как шампанское» [1, 236]. Но именно Бах, для которого это

оказалось неизмеримо более частным моментом, дал лучшие образцы подобной манеры. Одно из свидетельств тому – популярнейшее *Badinerie*, завершающее Сюиту № 2. «Воркующая» здесь флейта буквально искрится живой радостью жизни, игрой «солнечных зайчиков».

* * *

Произведения стиля рококо входили составной частью в большой массив музыки Баха, связанной с раскрытием образом отдохновения и досуга. В продолжение только что сказанного о Сюите № 2 обратимся к танцевальным частям других оркестровых сюит, где в той же мере, но на иной стилистической основе воспроизводится стихия всякого рода развлечений. Не случайно эти произведения часто относят к «лёгкой» музыке, ссылаясь в том числе на французские обозначения финальных пьес Сюиты № 2 («*Badinerie*» – *шутка* или *шалость*) и Сюиты № 4 («*Rejouissance*» – *веселье* или *развлечение*).

В **Сюите № 1** хорошо ощутим привкус придворной старины с характерным для неё налётом церемонности, причём внутренняя серия светских «променадов» с их камерностью и достаточной интимностью тонких, деликатных изъятий (Гавот, Форлана, Менуэт) выступает в обрамлении двух пар многолюдных шествий с чертами величавости (Увертюра, Куранта и Бурре, Паспье).

Сюита № 4 выдержана в современном для времени Баха колорите «большого стиля», что акцентировано пышным оркестровым нарядом (с тремя гобоями, тремя трубами и литаврами). Это цепь дворцовых презентаций, и практически всё здесь сводится к представительным «выходам» в виде различных вариантов торжественного танца-шествия. Таковы, вместе с Увертюрой, Бурре и Гавот – затем в Менуэте продемонстрирована галантность манер и торжественная нота звучит «под сурдину», а в упомянутом выше «*Rejouissance*» оживлённое парадное празднество сопровождается довольно бурными волеизъявлениями.

Переходя к преломлению тех же настроений в индивидуально-персональном ключе, обратимся к отдельным образцам из клавирных сюит. Допустим, **Французскую сюиту № 4** в сравнении с меланхоличными предшественницами (№ 1, 2, 3) можно с полным основанием назвать сюитой досуга. Главенствуют здесь деятельно-игровые состояния – в покойно-текущем движении Куранты, в скерцозно-танцевальных ритмах Гавота и Менуэта, в фольклорном наклонении Жиги как весёлой хороводной с «зазывными» фанфарами. Эти картинки беззаботного времяпровождения оттеняются мягким лиризмом Арии, который в Аллеманде и Сарабанде дополняется оттенком раздумчивости, поданной с артистическим шармом. А в целом то и другое отличает чрезвычайно обаятельный лёгкий, безоблачно-светлый тон.

Любопытна структура клавирной **Партиты № 1**, которую в содержательном отношении следует определить как сюиту отдохновений. Тон ей задаёт Прелюдия, выступающая в функции маленькой праздничной увертюры.

Непосредственно в русле заданного тона в мягком прелюдийном движении и на той же игровой основе следуют Аллеманда и Куранта. Затем в Сарабанде и Менуэте делается отступление в плоскость двух по-разному поданных непринуждённых галантных бесед, где в опоре на распевную декламацию на передний план выдвигается прихотливая риторика рассуждений.

Жига вместе с прелюдийной фактурой возвращает исходное настроение очень живой и радостной игры в формах летучей арабески с виртуозным диалогом верхнего и нижнего голосов.

И независимо от вводимого контраста, во всех шести частях господствует поистине лучезарный колорит, нет ни малейшего намёка на какую-либо проблемность, а подчёркнутая тонкость изысканного светского изъяснения выдаёт жизненный почерк интеллигента времён Высокого Барокко, который пребывает в прекрасном расположении духа.

Присоединим к рассмотренным образцам отдельные показательные части из Английских сюит: это будут Гавот из Сюиты № 3, Паспье из Сюиты № 5 и Гавот из Сюиты № 6. Их объединяет то, что обычно относят к «юрисдикции» музыки эпохи Романтизма, а именно – *поэтизация танца*, что весьма ярко было представлено уже у Баха.

Эти элегантные жанровые зарисовки, выдержанные в тонах изысканной беседы, искусно расцвечены тонкой разработкой фактуры, соединяющей ясность гомофонного склада с затейливой прихотливостью диалога контрапунктов (подчас «по-русски» их хочется именовать подголосками). Пикантность и особую прелесть этой усладе светского времяпровождения придаёт сопряжение радужного света (даже в миноре) с приятной сердцу налётом лёгкой грусти.

В некрологе, написанном Ф. Э. Бахом и И. Агриколой, читаем: «Его натура тяготела к музыке серьёзной и глубокой, но когда представлялось нужным, он мог перестроиться на лёгкий и шуточный лад» [16, с. 532]. И имеет смысл ещё раз напомнить французское *Badinerie* (*шутка, шалость*) как название скерцообразных пьес в сюитах тех времён, которым Бах с видимым удовольствием воспользовался в одной из удачнейших своих оркестровых пьес.

С точки зрения естественности и продуманности соединения серьёзности и шутовности примечателен драматургический «расчёт» в построении серий композиций для скрипки *solo* (перемежающие друг друга три сонаты и три партиты) и для виолончели *solo* (шесть сюит). Словно предусматривая возможность их исполнения как циклов, композитор сменяет напряжённость и глубину состояний в каждом из двух циклов на абсолютное «просветление» в их завершениях: Партита № 3 для скрипки (*BWV 1006*) и Сюита № 6 для виолончели (*BWV 1012*).

Первое из отмеченных сочинений в пору назвать «Партитой веселья». Единственное отступление в этом танцевальном дивертисменте делается только в № 2 (Лур), где лирический рассказ ведётся с некоторой серьёзностью и интимной доверительностью.

В остальном произведение насквозь пронизывает «легковесная» радость, преподносимая на искрящейся улыбке.

Начиная с Прелюда, большинство номеров написаны не просто в оживлённом движении – господствует моторика безостановочного *perpetuum mobile* в характере хороводного кружения. Кульминацию общей настроенности данного инструментального цикла даёт, пожалуй, *Gavotte en Rondeau* (то есть гавот в форме рондо), где размашистая ритмика подчёркивает атмосферу бесшабашного задора, организующим стержнем которого становится многократное возвращение яркого, броского рефрена-пляса.

Примерно то же находим и в последней из виолончельных сюит (её выдающийся интерпретатор М. Ростропович говорил относительно неё о впечатлении радости и триумфа), хотя здесь заметна бóльшая сдержанность проявлений, а лучезарный свет в согласии с тембром инструмента представлен как бы в матовых тонах.

Кроме того, в её празднично-игровых состояниях хорошо ощутимо деятельно-созидательное начало и шире развёрнута сфера лирических чувствований с акцентом на раздумчивости и душевной открытости (№ 2 и № 4).

В целом, сюита написана в гораздо более свободной форме, чем остальные опусы этого ряда, и о степени свободы в частности говорит сочная жанровая картинка второго раздела из № 5, выписанная в народном духе (грубоватые притоптывания на звучаниях волыночного типа).

* * *

Последнее из соображений, высказанное по поводу сюит для виолончели *solo*, подводит к рассмотрению того, что можно определить как *баховский жанризм*. Композитор, который так впечатляюще раскрывал богатство интеллектуального мира и глубинный психологизм человеческой души, нередко «снисходил» к наблюдениям над сугубо земными проявлениями людской толчеи.

В рамках этой образной сферы можно услышать то, что ассоциируется с зарисовками бюргерского быта и хорошо известно по кантатам типа «Кофейной» или «Крестьянской», олицетворяющим простодушно-здоровое жизнеощущение с чертами характерности и терпкой грубоватости (скажем, хоральная прелюдия *BWV 643*, ария тенора из Кантаты № 134 или № 51 в «Страстях по Матфею»).

В ряде случаев слушатель сталкивается не просто с жизнерадостной, но и с откровенно весёлой музыкой, а также с тем, что резонно обозначить термином *buffa*, поскольку налицо признаки комизма и комикования. Таковы, к примеру, теноровые арии из кантат № 43 и № 177 и, конечно же, ещё более то, что предназначено для баса – как № 5. Ария из Магнификата *D-dur (BWV 243)*, где персонаж благодарствует за благо, «что сотворил мне Сильный, и свято имя Его», с открыто просторечной характерностью, которая поддержана забавно «бубнящим» фаготом (лейттемпбр данной части).

Довольно много образцов буффонности находим в органных хоральных прелюдиях. Допустим, в той из них, которая именуется «Десять заповедей» (*BWV 679*), в насыщенной фактурной массе с её открыто бесшабашным выплясыванием совершенно растворяется хоральная мелодия, «спрятанная» в средних голосах.

Большинство «Шюблеровских хоралов» представляют собой живые комедийные сценки. Их несколько тяжеловесный юмор зачастую имеет фольклорное происхождение, и возникает впечатление, что Бах нередко добродушно подтрунивает над неповоротливостью сельского увальня (одну из таких сценок можно «наблюдать» в Хоральной прелюдии *BWV 645*).

Совершенно особое место в сфере баховского жанризма занимает большая группа инструментальных миниатюр, которые правомерно обозначить словом *питтореска* (итал. *pittoresco*, франц. *pittoresaque* – живописный). Это, действительно, чрезвычайно живописные зарисовки, полные неистощимой выдумки, нарядные и радужные по колориту. В сущности, они представляют собой своеобразные скерцо, очень прихотливые по характеру, чисто игровые по настроению, обаятельные в своей беззаботности, часто сверкающие «солнечными зайчиками» (см. хоральные прелюдии *BWV 650, 655, 664, 668*).

Порой подобные «безделицы» настолько искусно расцвечены и затейливо орнаментированы красочной игрой бегущих фигураций и звончатых эффектов, что воспринимаются как «музыкальные шкатулки». Таковы, к примеру, хоральные прелюдии *BWV 676, 688, 734* и в их ряду находим «сказочку» (*BWV 711*), в которой над шутливо-праздничным, очень подвижным авторским материалом не более чем «пунктиром» напоминает о себе монодия хорала («Allen Gott...» – «Только Бог в сердце – майское цветение»), так что о каком-либо молебне не может быть и речи.

Переходя к аналогичным образам в клавирной музыке, отметим в ХТК I неугомонно-радостную моторику Прелюдии *D-dur*, пронизанные ощущением чудесно-притягательного лирические питторески Прелюдии и фуги *A-dur*, и остановимся подробнее на **Токкате *D-dur*** (*BWV 912*). По складу своему это танец-скерцо, но к тому же и каприс, и бурлеска. Столь разноликие свойства определяют облик виртуозно построенной пикантно-озорной театральной сценки с её яркими контрастами, диалогами «персонажей», включая отзвуки «площадной» музыки и неоднократное использование нарочито «неклавирного» звукоизобразительного приёма тремоло.

Итак, исходя из вышесказанного, можно утверждать, что творчество Баха весьма и весьма было наполнено тем, что составляет отраду человеческого существования. Музыка композитора открывала удивительно радостный и радужный мир с его шутливостью и весельем, беспечностью и беззаботностью. Сопутствовали этому поразительная живость, затейливость и, конечно же, игровое начало во всевозможных его проявлениях.

В подтверждение того факта, что *homo ludens* был излюбленным героем музыки Баха, можно к названной выше массе произведений присоединить хоральные прелюдии *BWV 602, 605, 606, 631, 677* с их опорой на танцевальные, а иногда и открыто плясовые

ритмы. В том же роде написаны многие лёгкие, «летучие» по фактуре куранты из клавирных сюит или прелюдии, подобные *B-dur* из ХТК I и *gis-moll* из ХТК II, а также органные диптих Прелюдия и fuga *G-dur (BWV 550)* и триптих Токката, адажио и fuga *C-dur (BWV 564)*, в котором крайние части, будучи шутливыми фантазиями в духе весенних хороводных, заведомо перекрывают элегические медитации *Adagio*.

При этом обращает на себя внимание «вольность» композитора: его влечение к воспроизведению подобных сторон жизни было настолько сильным, что постоянно захватывало в свою орбиту и произведения духовной тематики. Свидетельств тому приводилось уже множество, которое дополним показательными примерами из **Мессы *h-moll***.

Её II часть (*Christe eleison*) – восхитительное *grazioso* дуэта двух сопрано, светлое и беспечное по тону в своей лёгкости и нежности, а также в свободе звукового письма (изысканная вязь двух голосов с присоединением контрапунктов инструментов оркестра), чем оно смыкается со светским шармом рококо.

Близок к этому *Domine Deus* («Господи боже, Агнец Божий, Сын Отца») VII части: на этот раз дуэт сопрано и тенора, передающий неизъяснимый восторг божественного поклонения посредством радужного сияния прозрачной, нежной звукописи с мягким танцевальным наигрышем флейт в высоком «ласточкинском» регистре.

Отмеченное в названных частях находит продолжение в дуэте сопрано и альты XIV части (*Et in unum Dominum – «Верую и во Единого Господа Иисуса Христа»*), где в тексте композитора, по-видимому, более всего занимало сказанное про Христа, как «Света, рождённого от Света», то есть от Бога Отца.

* * *

Уже из предшествующего изложения можно было заключить, что Иоганн Себастьян Бах, пожалуй, как никто другой, сумел ярко раскрыть жизнелюбие своей эпохи, что находилось в резко выраженном противостоянии к столь же характерному для неё сгущённому драматизму и нередко трагизму мировосприятия (как хорошо известно, и это великий композитор передавал не менее впечатляюще).

Так, светоносной радостью наполнены у него новогодние и рождественские хоралы (*BWV 599–617*) из «Органной тетради». С величайшим блаженством отдавая всё в себе Господу, в № 19. **Ария** из «**Страстей по Матфею**» сопрано в сопровождении пасторальной «подтанцовки» дуэта гобоев делает это в самом счастливом расположении духа и в самых радужных тонах. В **Кантате № 11** (она же – Оратория на Вознесение Христово) всё определяет арка крайних частей (№ 1. Хор и № 9. Хорал), в которых через эмоции восторженного воодушевления и праздничной приподнятости передаётся поразительно радостное жизнеощущение.

И к сказанному присоединим два случая кажущегося смыслового «несоответствия».

№ 2. Ария сопрано из духовной **Кантаты № 68** может удивить своей сугубо светской настроенностью и грациозностью предельно беззаботного тонуса, что поддержано лёгким танцевальным ритмом сопровождения, который вырывается на поверхность в

завершающем инструментальном фугато. Однако изъявление радости подобного рода вполне оправдано характером текста: «О сердце моё, ликуй, пой, веселись – ибо твой Иисус с тобой! Прочь горе, прочь стенанья, я говорю вам только: мой Иисус со мной!» Так же и то, что представлено в **№ 2. Ария (Дуэт)** из **Кантаты № 78**, может показаться совершенно неожиданным для этой семичастной композиции, с характерным для неё господством сумрачной, порой заведомо аскетичной религиозной образности, и столь же неожиданным для представлений о *духовной* кантате. В поистине дерзком контрасте к окружающим частям здесь возникает прорыв яркого, ничем не замутнённого света радости, ошеломляющей лёгкости настроения с его опорой на открыто танцевальный ритм.

Казалось бы, на духовное намекает тембр органа, который поддержан виолончелью и виолоне (контрабасовая виола), но в реальности получается так, что звучание дуэта женских голосов с присущим им шармом и элегантностью парит над сочным жанризмом «выплясывания» инструментального сопровождения, а в целом эта чудеснейшая страница баховского творчества безусловно отвечает словам «Да осияет радостью нас Твой милостивый лик!»

Подобные примеры можно множить и множить, но перейдём к собственно светским жанрам.

Из клавирных композиций в рассматриваемом отношении выделяются Французская сюита № 5 и две партиты – № 4 и № 5. Господствующие в них активно-деятельные проявления жизненной радости, причём нередко весьма бурные (как, например, в Куранте, Бурре и Жиге из Французской сюиты № 5), оттеняются состояниями лирического блаженства-созерцания (особенно в сарабандах) и дополняются торжественными шествиями, изысканными скерцо, обрисовкой светских раутов либо виртуозной круговертью бравурного веселья с юмористическими штрихами и вкраплениями фольклорных элементов.

Чувством радости в различных её преломлениях наполнены оркестровые сюиты и особенно Бранденбургские концерты – к слову, вся серия концертов написана в мажорных тональностях (*F, F, G, G, D, B*). Четвёртый из них можно назвать «Радужным», поскольку его тембровый наряд определяет «воркующее» серебро дуэта блок-флейт, солирующих в сопровождении нежного «акварельного» звучания струнных.

Неутолимая жажда жизни, отличающая «персонажей» музыки Баха, нашла своё выражение в нескончаемой череде праздничных картин. Он был способен разворачивать их независимо от масштаба и фактурного наполнения композиций. Достаточно на этот счёт услышать хоральные прелюдии *BWV 600, 604, 649* и особенно «пасхальную звонницу» *BWV 651*, в которой всё блещет, лучится нарядными красками, вызванивая в колокола и колокольцы.

Ещё более яркий пример – из жанра клавирных миниатюр, которые именуются «маленькими прелюдиями». И оказывается, что изысканный, хрупкий клавесин в руках

мастера может дать шумное, сверхнасыщенное громогласие, передающее бурный водоворот многолюдной площади (из образцов – Маленькая прелюдия *C-dur BWV 933*). По части выдающегося мастерства можно привести также **Кантату № 51**, которая не может не поразить тем, что, кратко оттеняя происходящее приливом лирической нежности в Речитативе и Арии (№ 2–3), композитор, ограниченный ресурсами единственной певицы (сопрано), а в заключительной части и единственного слова (*Alleluia*), находит в остальных частях возможным передать экстатическое состояние праздничного славословия от лица всех живущих («Небо и мир и всякое в них сущее творенье возносят Ему хвалу»).

Но, разумеется, максимального эффекта праздничное живописание достигает, когда вводится весь возможный потенциал «многогласия», то есть хор и полный состав оркестра. Так, в **№ 1. Хор** из **Кантаты № 137** живо и ярко рисуется картина того, как городская толпа горячо откликнулась на призыв во славу Господа: «составим хор, воскликнем арфой и псалтырью – пусть музыка звучит!» Менуэт здесь подаётся как народный танец, «сдобренный» задорными синкопами. Шумная энергия праздника высвечена звучными переключками труб, гобоев и струнных, оттеняемых гулками ударами литавр.

Свою роль может играть и композиционный расчёт. К примеру, в **Кантате № 34**, как это нередко происходит в произведениях данного жанра, определяющую содержательную нагрузку берут на себя крайние, хоровые части. Вот и здесь № 1 («О вечный огонь, о источник любви! Зажги сердца наши и освяти!») и № 5 («Благодарите Господа: печётся Он о нас, могущественно действует благодать Его») – две монументальные праздничные фрески ораториального масштаба с исключительной энергией и несравненным воодушевлением торжественно прославляющие благодать бытия.

Кантата № 31 драматургически решена следующим образом: в сольных высказываниях её средних частей (№ 3–8) в различных оттенках раздумий и осмыслений ведётся обсуждение пасхальных событий, но главное сосредоточено в оркестрово-хоровой арке № 1–2 и № 9, самым непосредственным образом рисующих картину всеобщего праздника Воскресения Христова («Небеса веселятся, земля ликует»). Первые из них великолепно передают энергию ликования с активнейшей аллилуйной вокализацией и фанфарами высоких труб, а эпилог подытоживает сказанное торжественным хоралом славления. И остаётся только лишний раз поражаться тому, какие яркие солнечные краски находит композитор для утверждения радости жизни!

Свои краски подобного рода находил композитор для светских кантат.

В праздничной **Кантате № 205** («Умиротворённый Эол») оттеняющий контраст временного «осерьёзничания» в трёх ариях среднего раздела композиции (№ 5, 7, 9) охватывается двумя кольцами радостных эмоций: сольные высказывания № 3 и 13 с их более сдержанными изъявлениями жизненного восторга и арка хоровых номеров 1 и 15, в которых передаётся бурный энтузиазм всеобщего ликования, что поддержано

энергичнейшей вокализацией и звонким блеском труб (промежуточные речитативы чётных номеров выступают в роли разъясняющих связей).

Ещё более всепроникающей праздничная настроенность оказывается в **Кантате № 215** («Славь своё счастье, благословенная Саксония»), где цепь изъятий радости идёт от торжественной «виватности» вступительной части к ликующим славословиям заключительного хора.

Говоря о кантате, как ведущем жанре баховского творчества, можно утверждать, что сложилась особая разновидность, которую можно именовать *cantata-festosa*. И почти неизменно их принадлежностью становились трубы *clarino* (или как часто их называют, баховские трубы).

Clarino (итал. *светлый*) – инструмент высокого строя и не просто «светлый», а сияющий и даже ослепительный в фанфарах предельного регистра. Это замечательно представлено, например, в таких *festosi*, как **Кантата № 51** («О Боже! Как блаженны мы в нашей вере! Но сколь блаженнее мы станем, когда после земной юдоби сей с Тобою будем в небе!») и **Кантата № 63** (на праздник Рождества Христова – «Запечатлейте день сей, христиане...»).

При внимательном рассмотрении в линии *festoso* оказывается и целый ряд произведений других жанров. Допустим, в их число несомненно входит **Магнификат D-dur (BWV 243)**. Его композиция построена симметрично – причём, таким образом, что после каждого из хоров следуют по два высказывания солистов (одно из них обязательно в форме дуэта).

Определённая симметричность соблюдена и в числовом отношении: таких высказываний шесть, как и шесть *festosi* в их различных градациях сосредоточены в хорах, оттеняемых контрастами *solis*. Чёткость этих контрастов овеществляется уже самим различием фактурного наполнения: подчеркнута камерная звуковая ткань одних и мощная «гуттийность» других, что дополняет лирической сущностью первых. Таковы прежде всего арии альты (№ 2 и № 9) с их безоблачной радостью, радужной пасторальностью и грациозным танцевальным складом.

Пожалуй, самый сильный из контрастов находим в дуэте № 6 («И милость Его в роды родов к боящимся Его»), где ключевое *miseri cordial* с добавлением слова «*боящиеся*» у сближенных по регистру альты и тенора рождают нежное *lamento*, «слезу» которого поддерживает меланхоличное звучание флейт и струнных с сурдинами.

Свои контрасты присутствуют и собственно в хорах, составляющих драматургический каркас *festoso*. Опять-таки самый ощутимый из них представлен в № 10 (только женская группа хора), который в другой авторской редакции обозначен как *Terzetto* (сопрано I, II и альт), что вовсе не случайно. Эта часть во многом примыкает к камерным номерам в своей лирической проникновенности и, подобно только что упомянутому дуэту, также «*воспомянув милость*» (*recordatus misericordiae*).

Другой контраст, вводимый в хорах, объясняется в № 4 фразой «... все роды», которую композитор отделил от текста предыдущей арии («... что призрел Он на смирение рабы Своей, ибо отныне будут ублажать Меня все роды») и наделил напряжённостью

интонирования, дабы акцентировать императив долженствования народов Земли по отношению к Деве Марии.

В остальном хоровой массив Магнификата совершенно един. Праздничное ликование, потоки всеобщей радости, возносимые от земли к небесам тожественные возглашения-славословия, выливающиеся в конечном счёте в бурное жизнеутверждение и лучезарную песнь во имя бытия – вот чему здесь служат стремительные, упругие ритмы фактуры с её моторной пульсацией, интенсивнейшая вокализация в хоровых голосах, ресурсы большого оркестра, усиленного органом и в котором так выделяют звонкие фанфары трёх труб *clarino*.

Резюмирующую роль в развороте этого светоносного действия играет арка от вступительного хора-увертюры к построенной на том же тематическом материале коде финала, где Бах присоединяет к основному тексту предыдущих частей гимническую *Gloria* («Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу. Аминь»).

Самым грандиозным *festoso* в наследии Баха стала **Рождественская оратория** (*BWV 248*). Её радостная настроенность всецело соответствует заявленному вербальному послыу – Рождество. Эта настроенность является определяющей не только в главенствующих здесь хоровых сценах, но и в массе сольных и ансамблевых номеров (к примеру, из самых первых – в ариях № 4 и № 8).

Ярким зачином, закладывающим фундамент *festlich*, является широко развёрнутая картина праздничного торжества, воссозданная во вступительном **№ 1. Хор**. В обрисованном здесь радостном действе людскому многолюдью отвечает не только «многогласие» партитуры, но и её шумное «громогласие», которое базируется на нарядной красочности большого оркестра с обилием духовых (по паре флейт, гобоев, гобоев д'амур, гобоев да качча и валторн плюс три трубы) и на чрезвычайно активной роли грохочущих литавр (вплоть до моментов их «солирования»), так что возникает впечатление происходящего на открытом воздухе некоего огромного пространства.

Эту радостно-лучезарную данность дополняют два существенные акцента. Время от времени звучат величаво-серьёзные хоралы, напоминающие о сакральном предназначении торжественного ликования, а в заключительном № 64 воспаряющие ввысь фразы хорального напева как бы освящают кипящее на земле человеческое празднество.

Второй акцент связан с многообразно представленными в оратории пасторальными образами, сутью которых, в конечном счёте, становится идея жизненной благодати, царящего мира и покоя (очень показательны в данном отношении нежные, тихие «колыбельные» № 10. *Sinfonia* и № 17. Ария альты).

Но, разумеется, безусловно господствует открытое выражение праздничного тонуа, причём в силу того, что ему придан чрезвычайно динамичный характер, нередко складывается образ всеобщего деятельного процесса с его незамирающим пульсом, с его «мотором» энергичнейшего движения. При этом обрисованная таким образом «радость труда» порой своеобразно скрещивается с танцевальной ритмикой – как, скажем, в **№ 43. Хор**, который вырастает в праздничный хоровод большой толпы, а

хоровое пение *non legato* подчёркивает «приплясывающий» характер всенародного действия...

Думается, что представленная панорама в полной мере засвидетельствовала следующее: в согласии с чрезвычайно свойственной эпохе Барокко заострённостью смысловых антитез в музыке Иоганна Себастьяна Баха полыханию драматических коллизий было ярко противопоставлено сияние света и радости.

References

1. *Demchenko A.* Smyslovye koncepty vseirnogo hudozhestvennogo naslediya [Semantic concepts of the world artistic heritage]. M.: Nauka, 2021. 620 s.
2. *Demchenko A.* «Central'nyj element» muzyki Bethovena. Oчерk pervyj [The “central element” of Beethoven's music. Essay one] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021, № 1. S. 35–43.
3. *Demchenko A.* «Central'nyj element» muzyki Bethovena. Oчерk vtoroj [The “central element” of Beethoven's music. Essay two] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021, № 2. S. 27–36.
4. *Druskin YA.* O ritoricheskikh priemah v muzyke I. S. Baha [On rhetorical devices in the music of J. S. Bach]. SPb.: Kompozitor, 2005. 133 s.
5. *Zhurova E.* Smyslovye miry muzyki Ioganna Sebast'yana Baha. M.: Izd-vo «Pervyj tom» [The semantic worlds of the music of Johann Sebastian Bach]. 2021. 280 s.
6. I. S. Bah i muzykal'naya praktika nemeckogo barokko [S. Bach and the Musical Practice of the German Baroque]. M.: Nauchno-izd. centr «Moskovskaya konservatoriya», 2016.
7. *Medushevskij V.* K analizu hudozhestvennogo mira i vyrazitel'nyh sredstv muzyki Baha [To the analysis of the artistic world and expressive means of Bach's music] // Polifonicheskaya muzyka. Voprosy analiza [Polyphonic music. Analysis questions]: Sb. tr. Vyp. 75. M.: GMPI im. Gnesinyh, 1984. C. 83–106.
8. *Mitrofanova A.* Lejbnic i Bah: universal'nost' myshleniya v po-nimanii idei Absolyuta [Leibniz and Bach: the universality of thinking in understanding the idea of the Absolute] // Vestnik muzykal'noj nauki [Bulletin of Musical Science], 2019. № 4. S. 5–13.
9. *Nosina V.* O simbolike «Francuzskih syuit» I. S. Baha [On the symbolism of the “French Suites” by J. S. Bach]. M.: Klassika-XXI, 2006. 153 s.
10. *Petrov Y.* Tajnopis' muzyki Barokko [Cryptography of Baroque music]. M.: Muzyka, 2019. 440 s.
11. *Fabian D.* Bach Performance Practice. London: Routledge, 2018. 328 p.
12. *Franklin D.* On the Origin of Bach's Magnificat: a Lutheran composer's challenge. Vol. Bach Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Pp. 3–17.
13. Johann Sebastian Bach (1685–1750). London: British Library. 2021. 454 p.
14. *Lebrun E.* Johann Sebastian Bach. Paris: Horizons, 2016, 176 p.

15. *Schwarm B.* The Art of Fugue. History, Description & Facts. Chica-go: Encyclopædia Britannica, 2021. 232 p.
16. *Williams P.* Bach: A Musical Biography. Cambridge: Cambridge Uni-versity Press. 2016. 704 p.
17. *Wolff Ch., Emery W., Wollny P., Leisinger U., Roe S.* Bach family. Ox-ford: Oxford University, 2018. 420 p.

Contact

Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History, Chief Researcher

Alexander Ivanovich Demchenko

International Center for complex artistic research of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: alexdem43@mail.ru

Контакты

Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник и руководитель
Александр Иванович Демченко

Международный Центр комплексных художественных исследований Саратовской
государственной консерватории имени Л. В. Собинова

E-mail: alexdem43@mail.ru