

Филипп Вольфрум

Иоганн Себастиан Бах

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 93
ББК 63.3
Ф53

Ф53 **Филипп Вольфрум**
Иоганн Себастиан Бах / Филипп Вольфрум – М.: Книга по Требованию, 2013. – 314 с.

ISBN 978-5-458-11547-6

Иоганн Себастиан Бах С 16 иллюстрациями в тексте, 20 факсимиле и нотными примерами. Разрешенный автором перевод со 2-го нем. издания Евгения Браудо, со вступительной статьей и примечаниями переводчика.

ISBN 978-5-458-11547-6

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Іоганнъ Себастьянъ Бахъ и нѣмецкая музыка девятнадцатаго столѣтія.

1.

„Когда я слушалъ музыку Баха, мнѣ казалось, что я внимаю звукамъ вѣчной гармоніи, духу Господню, витавшему надъ вселенной до сотворенія міра“, такъ писалъ въ 1827 году Гете своему другу Цельтеру. Тогда произведенія „кантора св. Ѡомы“ были знакомы лишь небольшому кружку музыкантовъ, группировавшихся около стараго чудаковатаго директора Singakademie въ Берлинѣ, и тѣмъ не менѣе даже для нашихъ дней, когда музыка Страстей Господнихъ Баха должна быть такъ-же хорошо знакома каждому культурному человѣку, какъ Гетевскій Фаустъ, слова эти являются самымъ значительнымъ изъ всего того, что было сказано о ея творцѣ. Только они могутъ намъ дать дѣйствительное представленіе о всемъ величіи его генія, которое мы можемъ познать, только отказавшись отъ филистерски ограниченной „исторической“ точки зрѣнія, какой придерживались еще до недавняго времени изслѣдователи творчества Баха, видѣвшіе въ немъ лишь заключительный аккордъ длиннаго музыкальнаго періода.

Конечно, нельзя отрицать того, что творчество Баха непосредственно связано съ музыкой прошедшихъ эпохъ, и что всѣ тропы средневѣковаго искусства ведутъ насъ въ этотъ „вѣчный городъ“ звуковъ. Бахъ, выражаясь словами Канта, былъ историческимъ постулатомъ. Онъ соединилъ „въ ясномъ, но непонятномъ“ синтезѣ все, что было продумано, разработано нѣмецкими и итальянскими мастерами прежнихъ столѣтій. Но даже для тѣхъ ученыхъ, которые обладали достаточно совершеннымъ аппаратомъ научныхъ знаній, чтобы разложить яркій свѣтъ произведеній Баха на составныя краски отдѣльныхъ этаповъ исторіи музыки, его ликъ оставался закрытымъ покровомъ тайны. „Непонятное“ это было обаяніе личности, обаяніе религіозныхъ идей, которое дѣлаютъ его предвозвѣстникомъ идеалистическаго міровоззрѣнія, нашедшаго свое философское обоснованіе въ сочиненіяхъ Канта.

Такимъ идейнымъ содержаніемъ его творчества объясняется то загадочное для историка художественной культуры явленіе,

что произведенія Баха, почти неизвѣстныя современникамъ и совершенно забытыя послѣдующими поколѣніями, сохранили понынѣ всю свою жизнеспособность, и только въ условіяхъ современной музыкальной дѣйствительности начинаетъ раскрываться ихъ истинная сущность. „Ренессансъ“ Іоганна Себастьяна Баха есть наряду съ рожденіемъ новой драмы изъ духа музыки самое значительное событіе въ исторіи искусства второй половины девятнадцатаго столѣтія. Рыцарямъ Граля было возвращено священное копьё мистической музыки. Всмотрѣвшись въ лицо Парсифаля, мы узнаемъ характерныя черты байрейтскаго мастера. Нужна была его вдохновенная проповѣдь о томъ, что произведенія искусства—живыя воплощенія религиозныхъ идей, чтобы мы смогли приблизиться къ разрѣшенію тайны творчества Баха.

Борьба за идеализмъ въ музыкѣ, которую велъ Рихардъ Вагнеръ, тѣсно связана съ его исканіемъ высшей правды, ибо для него это былъ единственный путь къ разработкѣ вопросовъ искусства. Чѣмъ глубже проникаютъ въ современное общество его идеи религиознаго возрожденія, тѣмъ опредѣленнѣе высвѣтляется въ этомъ процессѣ образъ Баха, творца звуковъ, въ музыкѣ котораго нашло свое выраженіе то, что обусловливаетъ весь характеръ новой мистики. И потому „возрожденіе Баха“ не представляется намъ уже больше чисто музыкантской проблемой, какъ понимали ее въ семидесятые и восьмидесятые годы, мы начинаемъ видѣть въ его звукотвореніяхъ одну изъ большихъ дѣйственныхъ силъ нашей интеллектуальной жизни. Надуманные восторги передъ искусствомъ звуковыхъ сплетеній уступаютъ нынѣ мѣсто глубокому волненію отъ соприкосновенія съ нами безмѣрности, какое мы ощущаемъ, когда слушаемъ музыку „великаго кантора Германіи“, любви къ вѣчнымъ цѣнностямъ, одухотворяющимъ его художественныя формы.

Но еще въ большей мѣрѣ, чѣмъ словомъ, Р. Вагнеръ своими драмами проложилъ пути къ новому пониманію І. С. Баха. Въ сущности говоря, единство музыки и слова Вагнеровскихъ драмъ является наслѣдіемъ искусства звука 17 вѣка, нашедшаго свое высшее завершеніе въ хоралахъ и кантатахъ Баха. Поэтому борьба, которую велъ противъ эстетики „прекраснаго“ величайшій мыслитель звука, была одновременно борьбой за признаніе гения Баха. Побѣда его музыкальныхъ идей совершила полный переворотъ въ художественномъ воспріятіи современнаго слушателя. Мы стали гораздо глубже чувствовать конкретное содержаніе музыки, и большая утонченность звуковыхъ переживаній привела къ „открытію“, что Бахъ былъ такимъ-же поэтомъ звука, какъ творецъ „Кольца Нибелунга“. Какая глубокая пропасть отдѣляетъ подобное толкованіе музыки Баха отъ твердаго убѣжденія редакторовъ первыхъ томовъ его полнаго собранія сочиненій, что на ихъ обязанности лежитъ

провести грань между „приятными для слуха композиціями“ мастера и тѣми, что не соответствуетъ такому критерию! ¹⁾).

Этотъ косный, суевѣрный взглядъ на музыку, защищаемый правовѣрными бахѣанцами, привелъ къ тому, что истинная сущность Баховскаго творчества осталась скрытой даже тогда, когда въ печати уже появились изданія Bach Gesellschaft. Настоящая классическая музыка—такъ утверждали охранители музыкальныхъ устоевъ—должна выражать лишь неопредѣленные чувствованія и чуждаться изобразительности, являющейся постороннимъ элементомъ для чистаго звукотворчества. Даже такой культурный историкъ искусства, какъ Ф. Спитта, авторъ лучшаго жизнеописанія І. С. Баха, пользуется его именемъ для борьбы съ программными тенденціями современной музыки. Улыбку сфинкса, а не живое выраженіе чувства, вотъ что они хотѣли видѣть въ звукотвореніяхъ Баха.

Только появившіеся за послѣдніе пять, шесть лѣтъ работы Швейцера (1905), Пирро (1907), Вольфрума (1908, 1911), проникнутыя любовью и чуткимъ пониманіемъ музыки нашего мастера, раскрыли намъ все богатство религіозныхъ настроеній въ его композиціяхъ. Отъ первыхъ проблесковъ идеи божества въ душѣ человѣка до послѣднихъ откровеній мистики, до созерцанія Бога въ его абсолютномъ бытіи, отъ варіацій на рождественскую пѣсенку до грандіознѣйшей картины страшнаго суда, какой искусство не знало со временъ Микель Анджело, таковъ „iter in Deum“ музыки Баха. И всѣ явленія жизни, что встрѣчалъ онъ на своемъ пути къ Богу, нашли въ ней отраженіе, озаренныя тѣмъ мистическимъ свѣтомъ, который позволяетъ намъ созерцать ихъ въ какомъ то преображенномъ видѣ. Въ его музыкѣ „схватывается метафизическое существо явленій дѣйствительности, опредѣляется та ступень, на которой они стоятъ въ своемъ подъемѣ къ небу, и вмѣстѣ съ тѣмъ улавливается, такъ сказать, ихъ психологическій рисунокъ“. Повсюду и всегда, въ фугахъ, столь безконечно разнообразныхъ по своему внутреннему содержанію, идеально свободныхъ по своей формѣ, въ симфоническихъ поѣмахъ для органа (какъ называлъ М. Регеръ хоральные прелюдіи), въ утонченно изящныхъ сюитахъ, въ моменты высшаго экстаза вѣры, великій мастеръ находитъ характерное звуковое выраженіе для своихъ душевныхъ переживаній. Въ своемъ умѣнїи передавать ихъ интимность І. С. Бахъ является пророкомъ современной „выразительной“ музыки.

Да, Бахъ былъ такъ же полонъ музыки, какъ былъ „полонъ фигуръ“ Альбрехтъ Дюреръ, „и если-бъ онъ могъ жить вѣчно, то вѣчно идеи изливались бы въ его музыкѣ все въ новыхъ формахъ“. И совершенно такъ же, какъ у Дюрера, чувство формы сочетается въ творествѣ Баха съ тяготѣніемъ ко внѣшнему правдоподобию, къ реальной изобразительности. Быть

¹⁾ См. А. Schweitzer. J. S. Bach. Leipzig 1908.

можетъ, слова „внѣшнее правдоподобіе“ покажутся не совсѣмъ понятными въ ихъ приложеніи къ искусству звука. Мы говоримъ объ взаимоотношеніи текста и музыки въ вокальныхъ композиціяхъ Баха, ибо для музыканта понятіе есть такая же реальность, какъ окружающая природа для живописца.

Вольфрумъ въ очень интересной главѣ¹⁾ своей монографіи (вторая часть) подробно разсматриваетъ отношеніе музыки къ слову въ произведеніяхъ нашего мастера и проводитъ параллель между стилемъ его кантатъ и *Passionen* и стилемъ Вагнера. Такое модернистическое пониманіе творчества Баха находитъ свое оправданіе въ основномъ декламационномъ характерѣ его вокальныхъ композицій. Но нужно помнить, что по своему „поэтическому“ содержанію музыка Баха и Вагнера глубоко разнятся другъ отъ друга. „То, что долженъ выразить языкъ музыки“, такъ пишетъ байрейтскій мастеръ, „это чувства и настроенія“. Онъ совершенно отрицалъ художественное значеніе звуковой живописи, чисто реалистическій элементъ музыки ему былъ совершенно чуждъ, и звуки его оркестра обращались не къ фантази, а лишь, непосредственно, къ чувству слушателя. Бахъ же, напротивъ того, старался дѣйствовать на воображеніе своихъ прихожанъ. Мы знаемъ, по рассказамъ многихъ средневѣковыхъ поэтовъ мистиковъ, что они въ моменты религіознаго экстаза старались представить себѣ страданія Христа въ видѣ ряда отдѣльныхъ картинъ изъ священной исторіи, какія рисовала имъ ихъ фантазія. Созерпаніе этихъ видѣній служило для нихъ подготовительной стадіей на пути къ высшей цѣли мистическихъ подъемовъ, сліянію съ вѣчнымъ бытіемъ. Таковыми-же картинами, созданными внутреннимъ зрѣніемъ въ часы глубокой религіозной настроенности, было проникнуто воображеніе I. С. Баха, когда онъ писалъ свои партитуры. Его изобразительный талантъ такъ непосредственно передаетъ въ звуковыхъ символахъ картины природы, отдѣльныя сцены изъ евангелія, что мы совершенно отчетливо слышимъ удары во время бичеванія (въ Matthäus Passion), раскаты грома и монотонный плескъ потоковъ ливня, видимъ, какъ завѣса въ храмѣ разодралась на двое (ходъ въ басахъ Matthäus Passion), разорванныя облака на вечернемъ небѣ („Komm, zu mir, denn es will Abend werden“). Какъ на характерный образецъ описательной музыки Баха мы хотѣли бы указать на кантату „И произошла на небѣ война“, изображающую по апокалипсису борьбу Михаила съ дракономъ. Кто слышалъ эту кантату въ хорошемъ исполненіи, напримѣръ берлинскаго филармоническаго хора, у того никогда не изгладится изъ памяти образъ извивающагося дракона, на-

¹⁾ Объ взаимоотношеніи музыки и слова въ кантатахъ Баха мы очень интересные мысли и замѣчанія находимъ у А. Pirro *L'Esthétique de J. S. Bach* (Paris 1907), А. Schweitzer'a *J. S. Bach* (Leipzig 1908), А. Schering'a *Bachs Textbehandlung* (Leipzig 1900) и въ статьѣ А. Heuss'a *Bachs Rezitativbehandlung* (*Bach Jahrbuch* 1904).

рисованнаго необычайно реалистично шестнадцатыми темы въ ея вступительной части. Надъ царствомъ дьявола, гдѣ то въ синевѣ, золотятся лучи небеснаго свѣта—какой то безконечно далекой отъ жизни романтикой, зовущей за прѣѣлы земнаго существованія, волнують насъ звуковыя картины І. С. Баха.

Вопросъ объ музыкальной обработкѣ текста у Баха является одной изъ наиболѣе интересныхъ проблемъ въ изученіи его творчества. „Слова“ его музыки часто отталкиваютъ насъ барочной напыщенностью, вульгарнымъ пафосомъ и грубостью сравненій. Для многихъ изъ современныхъ ему композиторовъ такіе недостатки текста имѣли роковое значеніе, и, можетъ быть, именно по этой причинѣ мы не знаемъ уже больше ихъ звукотвореній. Но геній Баха поднялъ изъ праха и ничтожества поэтическія измышленія своихъ „стихотворцевъ“, для него ихъ тексты были лишь сосудами, которые онъ наполнялъ божественнымъ содержаніемъ. Они служили только внѣшней опорой, лѣсами, среди которыхъ онъ воздвигалъ чертоги своихъ музыкальныхъ идей. Онъ переплавлялъ стихи этихъ „либреттистовъ“ въ горнилѣ своей музыки, отбрасывая все случайное, непоэтичное, безыдейное. Бахъ никогда не иллюстрируетъ текста, а только выхватываетъ изъ него наиболѣе важный моментъ и разрабатываетъ его въ своей музыкѣ. Въ этой разработкѣ выявляется идеальное содержаніе текста—музыка и у него, какъ у байрейтскаго мастера, является искупительницей слова.

Однако музыка Баха нигдѣ не порываетъ своей непосредственной чисто декламационной связи со словомъ. Уже съ внѣшней стороны можно сразу замѣтить, что структура его музыкальныхъ фразъ не связана искусственно съ предложе- ніями текста, а вполнѣ совпадаетъ съ ними. Въ этомъ отно- шеніи Бахъ, также какъ и Вагнеръ является порожденіемъ великаго искусства ренессанса.

Но чувство формы было настолько развито у нашего ма- стера, что онъ, задумывая свою музыку въ декламационномъ стилѣ, не могъ писать ея иначе, чѣмъ въ мелодическихъ фор- махъ, и этимъ объясняется, почему его періоды, столь тѣсно связанные со словомъ, обладаютъ такой чисто музыкальной выразительностью. (Швейцеръ).

Эта двуединая сущность творчества І. С. Баха обусловли- ваетъ то положеніе двуликаго бога, которое онъ занимаетъ въ храмѣ искусства XIX вѣка. На его композиціи съ одной сто- роны опирались сторонники консервативнаго направленія въ музыкѣ, а съ другой тѣ, что возстали на борьбу съ самодер- жавіемъ традиціонныхъ музыкальныхъ формъ. И если первые старались повсюду выдвигать догматическую основу музыки Баха, то сторонники новоямецкой школы—къ нимъ принадле- житъ и Ф. Вольфрумъ—впадаютъ въ другую крайность, преуве- личеніе роли живописнаго элемента въ его звуковыхъ концеп-

ціяхъ. Великая правда произведеній Баха заключается въ гармоніи реального и идеального начала, въ подчиненіи міра явленій міру идей. Надо помнить, что Бахъ „писалъ“ все видимое „по образу и подобію, по существу“, какъ говорится „въ парскихъ и соборныхъ опредѣленіяхъ о живописцахъ и о честныхъ иконахъ“¹⁾, и мы дѣйствительно можемъ назвать его звукотворчество музыкальной иконографіей. Какъ религиозный же художникъ Бахъ одинаково далекъ и отъ наивнаго реализма композиторовъ предшествующей ему эпохи, и отъ звукообразованій Берліоза или Р.-Корсакова. Только Дюреръ или Грюневальдъ, чьи произведенія возвышаются до великихъ откровеній мистики, чьи свѣтозарныя видѣнія уже растворяются въ звуки еще не оформленной музыки (Изенгеймскій алтарь), могутъ быть названы непосредственными предшественниками творца *Matthäus Passion*. Когда зазвучали впервые аккорды музыки Страстей Господнихъ, засіялъ тотъ свѣтъ истины, настоящего мистическаго искусства, о которомъ съ такой невыразимой тоской во взорѣ грезилъ *Melancolia* Альбрехта Дюрера.

2.

„Возрожденіе“ І. С. Баха было тѣсно связано съ дѣятельностью ново-нѣмецкой школы. И то, и другая рождены изъ духа романтики. Кажется, Зольгеръ высказалъ мысль, что искусство—выявленная мистика. Поэтому только въ періодъ расцвѣта музыкальнаго романтизма величайшее твореніе І. С. Баха, *Matthäus Passion*, было извлечено изъ пыльного книгохранилища и исполнено въ 1829 году на концертѣ берлинской Пѣвческой Академіи подъ управленіемъ Мендельсона. 1829 годъ былъ началомъ великаго поворота въ исторіи Баховскаго движенія: съ вѣчно памятнаго концерта *Singakademie* начинается знакомство широкой публики съ вокальными произведеніями Баха, которыя прежде были доступны лишь немногимъ ученымъ музыкантамъ. За тѣ же 79 лѣтъ, которые отдѣляютъ день, когда Іоганнъ Себастьянъ сомкнулъ навсегда свои ослѣпшіе глаза, отъ перваго посмертнаго исполненія музыки Страстей Господнихъ по евангелію отъ Матѳея, художественная лѣтопись повѣствуетъ лишь о полномъ забвеніи композицій Баха современниками и послѣдующими поколѣніями. И надо было, чтобы прошло цѣлое столѣтіе, чтобы „камень, который отвергли строители, тотъ самый сдѣлался главой угла“ развитія современнаго искусства звука.

Любителямъ музыки 18 вѣка почти всѣ произведенія Баха остались неизвѣстными. Знатоки цѣнили въ немъ „короля виртуозовъ на клавирѣ и органѣ“, удивительнаго творетика

¹⁾ См. А. Волинскій. „Что такое идеализмъ?“ (Книга великаго гнѣва. Спб. 1905).

фуги, но о его кантатахъ, камерныхъ композиціяхъ большинство и не слыхало, вѣроятно, ничего. Господствовавшій тогда рационализмъ былъ совершенно чуждъ, по духу своему, глубокой, интимной религіозности Баха. Это было время, когда, подъ вліяніемъ назрѣвавшихъ натуралистическихъ философскихъ теорій, наиболѣе чуткіе люди искали въ искусствѣ простоты и естественности выраженія, а по сравненію съ господствовавшимъ тогда вкрадчивымъ итальянскимъ стилемъ, искусныя звуковыя сплетенія Баха казались чрезвычайно запутанными, напыщенными. Только съ освобожденіемъ нѣмецкой музыки отъ плѣна итальянщины духовныя композиціи Баха начали привлекать къ себѣ вниманіе музыкантовъ. Въ маѣ 1789 года, Моцартъ посѣтилъ Лейпцигъ и слышалъ тамъ кантату „Singet dem Herrn ein neues Lied“, подъ управленіемъ Долеса, ученика великаго кантора. „Какъ только окончилось пѣніе,“ рассказываетъ Рохлицъ, „онъ полный радости воскликнулъ: вотъ я услышалъ теперь композитора, у котораго есть чему поучиться. Когда ему сказали, что школа св. Ѳомы, въ которой Бахъ былъ канторомъ, обладаетъ собраніемъ мотетовъ... онъ выпросилъ себѣ копию“ (они въ то время не были еще напечатаны и потому не могли быть знакомы Моцарту) „и всегда бережно хранилъ ихъ“. Къ сожалѣнію. Моцарту суждено было ознакомиться съ Баховскими мотетами лишь за два года до его смерти, и потому они не могли оказать особаго вліянія на его стиль. Но уже за нѣсколько лѣтъ до этого, можно отмѣтить (О. Янъ) ясный поворотъ въ его творчествѣ, вызванный изученіемъ другихъ произведеній творца Matthäus Passion. Къ этимъ композиціямъ Моцарта относится, на примѣръ, фрагментъ C-moll'ной мессы, который отличается отъ всего, что были имъ написано для церкви своей выразительной декламаціей, въ чемъ несомнѣнно сказалось вліяніе Баха.

Сердце Бетховена, какъ онъ самъ писалъ въ 1801 году, „билось любовью къ великимъ произведеніямъ родоначальника современной гармоніи“. Еще тринадцатилѣтнимъ мальчикомъ онъ игралъ большинство прелюдій и фугъ изъ Wohltemperiertes Clavier, который онъ называлъ своей музыкальной библіей. Въ послѣдніе годы онъ ревностно изучалъ произведенія Баха. Не трудно указать непосредственное вліяніе Баховскимъ фугъ на его послѣднія камерныя произведенія, на примѣръ Cis-moll'ный квартетъ оп. 131. Замѣчаніе Вольфрума относительно ариетты въ послѣднихъ сонатахъ Бетховена мы можемъ дополнить указаніемъ на содержащіяся въ нихъ фуги, которыя до Бетховена появлялись лишь рѣдко въ сонатахъ Гайдновскаго типа. Глубокое идейное родство объединяетъ „Missa solemnis“ съ H-moll'ной мессой кантора св. Ѳомы.

Но только въ концѣ своей жизни Бетховенъ могъ познать все величіе и всемогущество Баха, ибо лишь въ началѣ XIX столѣтія стали появляться въ печати первыя тетради Бахов-

скихъ композицій, партитуры же его кантатъ по прежнему были обречены на летаргію. Единственнымъ городомъ, гдѣ изрѣдка исполнялись произведенія Баха былъ Лейпцигъ. Даже сынъ Іоганна Себастіана Филиппъ Эмануиль, „великій“ Бахъ, занимавшій видный постъ музыкъ-директора въ Гамбургѣ и имѣвшій въ своемъ распоряженіи хоръ и оркестръ, ничего не сдѣлалъ для того, чтобы спасти отъ забвенія вокальныя композиціи своего отца. Въ концѣ XVIII столѣтія музыка Баха казалась забытой навсегда.

E pur si muove! Первый, кто выступилъ съ пропагандой идеи возрожденія І. С. Баха, былъ І. Н. Форкель (1749—1818). Форкель былъ музыкъ-директоромъ Геттингенскаго университета и писалъ объемистую исторію музыки отъ сотворенія міра до новѣйшаго времени. Такъ какъ онъ боялся умереть, не добравшись въ своемъ изложеніи до Баха, а ему очень хотѣлось сохранить для потомства все, что онъ узналъ о мастерѣ отъ его сыновей, то онъ рѣшилъ въ 1802 году выпустить въ свѣтъ отдѣльнымъ изданіемъ главу о великомъ канторѣ, тѣмъ паче, что Bureau de Musique Кюнеля и Гоффмейстера предполагало начать въ томъ же году изданіе полнаго собранія сочиненій Баха. Эта небольшая книжка 69 страницъ—хорошо для своего времени изданная—была написана съ такимъ подлиннымъ энтузіазмомъ, что еще понынѣ не утратила своего обаянія. Форкель обращается ко всему нѣмецкому народу: „охраненіе памяти этого великаго человѣка есть не только долгъ всѣхъ тѣхъ, кто любитъ искусство—это долгъ всей націи“... „И этотъ человѣкъ, величайшій музыкальный декламаторъ, какой когда либо жилъ на свѣтѣ, и какого, вѣроятно, никогда больше не будетъ, былъ нѣмцемъ. Гордись имъ, отечество! Гордись имъ, но будь же достойнымъ его!“—такъ кончаетъ онъ свою книгу.

Однако планъ Гоффмейстера и Кюнеля не осуществился, и книга Форкеля не произвела особаго впечатлѣнія въ музыкальныхъ кругахъ.

Выпускъ въ свѣтъ первой кантаты Баха: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ (изданіе Брейткопфа и Гертеля, 1822), и впослѣдствіи Iohann Passion вызвало появленіе статей Рохлица („Für Freunde der Tonkunst“), посвященныхъ эстетическому анализу произведеній Баха. Это своего рода шедевры художественной критики. Съ удивительной свѣжестью и непосредственностью Рохлицъ разбираетъ творенія І. С. Баха, сравнивая его съ Дюреромъ, „ибо въ немъ удивительная правдивость, глубокая вѣра, изображеніе характеровъ и событій передается лишь звуками и ритмомъ, этими простѣйшими элементами искусства, гдѣ то скрытыми и все же столь явными. Кто можетъ представить себѣ болѣе глубока, содержательныя произведенія искусства, кто достигъ въ немъ такого совершенства выраженія“.

Рохлицъ не вѣрилъ, что сбывлись уже дни и сроки, и тѣмъ не менѣе его статьи въ Allgemeine Musikalische Zeitung, которую онъ редактировалъ, почти совпадаютъ по времени съ подвиги-

гомъ Мендельсона. Быть можетъ, традиціи Цельтера, наложившаго свою тяжелую руку на многіе мотеты Баха, руководили и юнымъ ученикамъ его, когда онъ репетировалъ хоры *Matthäus Passion*. Вѣроятно исполненіе Мендельсона далеко не передавало всего богатства идей и чувства музыки Страстей Господнихъ... но „въ залѣ царило глубокое религіозное настроеніе; благоговѣйная тишина нарушалась лишь невольными выраженіями глубокаго волненія“, такъ пишетъ объ этомъ концертѣ Фанни Мендельсонъ. Слушатели были въ экстазѣ отъ музыки Баха и тонкости ея передачи хоромъ академіи. 21 марта, въ день рожденія мастера, *Matthäus Passion* была повторена. Въ тотъ же вечеръ у Цельтера состоялся ужинъ, на который были приглашены всѣ выдающіеся бахіанцы Берлина; среди нихъ былъ Гегель, который въ своей эстетикѣ посвятилъ Баху глубоко проникновенныя слова. ¹⁾

Пропаганда музыки Баха составляла всегда главную задачу артистической дѣятельности Мендельсона, и вполне естественно поэтому, что его собственныя композиціи были написаны подъ сильнымъ вліяніемъ произведеній контора св. Ѳомы.

Вагнеръ въ статьѣ „еврейство въ музыкѣ“ нападаетъ на Мендельсона за то, что онъ въ своихъ композиціяхъ бездушно подражалъ обвѣтшаламъ формамъ Баховскихъ твореній. Эта характеристика, поскольку она содержитъ упрекъ въ неискренности по отношенію къ Мендельсону, глубоко несправедливъ. Вѣдь всякій художникъ можетъ пользоваться въ своихъ произведеніяхъ стилемъ прежнихъ эпохъ, вовсе не становясь при этомъ непременно „безжизненнымъ подражателемъ“ того, что уже омертвѣло въ искусствѣ. Вопросъ только въ томъ, достаточно ли глубоко онъ проникся тѣмъ идейнымъ и эмоціональнымъ содержаніемъ, которое въ свое время создало эти формы. И что Мендельсонъ глубоко чувствовалъ Баховскія настроенія, что этотъ человекъ, писавшій такимъ гладкимъ стилемъ, измышлявшій такія слащавыя гармоніи, порой проникался глубокой скорбью, жаждой смерти и мистическаго сліянія съ божествомъ—это показываютъ его великолѣпный мотеть „*Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*“, про который, если не знать ея автора, можно сказать, что онъ написанъ Бахомъ ²⁾, 115 псаломъ, нѣкоторые отдѣльные моменты изъ „*Lobgesang*'а“. „Я право не виноватъ“,

¹⁾ *Ges. Werke* В. Х (1838). Въ воспоминаніяхъ Терезы Девриенъ мы находимъ слѣдующій забавную исторію, происшедшую на этомъ вечерѣ. Г-жа Девриенъ, жена Эдуарда Девриена, друга Мендельсона, исполнявшаго партію Іисуса, сидѣла за столомъ рядомъ съ какимъ-то незнакомымъ господиномъ, показавшимся ей крайне нестроумнымъ собесѣдникомъ. Въ концѣ ужина она не выдержала и обратилась къ Мендельсону съ вопросомъ: „скажите, кто этотъ дуракъ, котораго посадили рядомъ со мною?“ „Этотъ дуракъ—знаменитый философъ Гегель“, отвѣтилъ ей молодой маэстро, закрывъ свой ротъ платкомъ, чтобы скрыть улыбку. (Th. Devrient. *Erinnerungen*. 1905).

²⁾ См. R. Hohenemser. *Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19 Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?* (Leipzig 1900); а также статью В. Негеля. о Бахѣ въ журналѣ „*Musik*“ за 1901 годъ, № 1.

писалъ Мендельсонъ своему другу Девриену (Briefe, 1830—1847), „что моя композиція такъ сходна съ Баховскою музыкою, ибо я старался выразить то, что у меня было на душѣ. И если слова текста возбуждали во мнѣ такія же чувства, какія волновали старика Баха, то я только могу радоваться. Вѣдь ты же не подумаешь обо мнѣ, что я копирую его формы, вѣдъ всякаго содержанія. Еслибъ это было такъ, то мое ощущеніе внутренней пустоты не дало бы мнѣ возможности докончить ни одной своей работы“. И Мендельсонъ, дѣйствительно, до того сжился съ техникой и религіозными идеями прежнихъ эпохъ, что ему невольно приходилось подражать стилю Баха или итальянскихъ композиторовъ, когда онъ хотѣлъ выразить какія либо глубокія душевныя переживанія, ибо интеллектъ требовалъ отъ него большого, чѣмъ въ состояніи былъ создать его индивидуально ограниченный музыкальный талантъ. Нѣтъ, однако-жъ, ничего удивительнаго въ томъ, что при своей тонкой духовной и артистической организаціи онъ въ моменты высшаго экстаза дѣйствительно, какъ бы сливался съ тѣми гениальными композиторами, которые привлекали его всецѣло. Но рука его скоро безсильно опускалась, какой либо сентиментальный гармоническій оборотъ, мягкая, стилизованная въ духѣ 30-хъ годовъ, мелодическая линія, отступленія отъ текста въ угоду пѣвцамъ, вялая, надуманная тема въ фугѣ, все это, при знакомствѣ съ подлиннымъ Бахомъ, разрушаетъ обаяніе Мендельсоновской музыки, и его „подражательныя“ (даже въ наиболѣе благородномъ смыслѣ этого слова) композиціи, особенно въ области инструментальной, кажутся намъ менѣе всего долговѣчными и цѣнными изъ того, что онъ написалъ.

Впрочемъ, не слѣдуетъ преувеличивать вліяніе Баха на Мендельсона, чему способствуетъ укоренившійся въ исторіи музыки взглядъ на его ораторіи и инструментальныя композиціи. Оставляя въ сторонѣ вопросъ о „самодовлѣющей игрѣ звучащими формами“ въ камерныхъ композиціяхъ (какъ далеко отъ такого рода музыки былъ Бахъ!) мы хотѣли бы отмѣтить только, что въ его ораторіяхъ и духовной музыкѣ вліяніе раннихъ итальянскихъ мастеровъ и Генделя, совершенно скрываетъ отъ насъ міръ религіозныхъ идей Баха, и вся манера трактовки хоровъ указываетъ на вполнѣ опредѣленные образцы въ ораторіяхъ Генделя (*Israel in Aegypten*), которымъ слѣдовалъ Мендельсонъ. „Paulus“, гораздо болѣе глубоко проникнуть протестантскимъ, Баховскимъ духомъ, но и здѣсь наврядъ ли можно согласиться съ тѣми параллелями, которыя проводитъ Кречмаръ въ своемъ „Führer durch den Konzertsaal“ между музыкой *Matthäus Passion* и этой ораторіей Мендельсона. .

Рядомъ съ „Павломъ“ мы хотѣли бы поставить ораторію Килия „Христосъ“. Фр. Киль (1821—1885), у насъ почти неизвѣстный, принадлежалъ къ тѣмъ немногимъ музыкантамъ, который мыслилъ во всемъ полифонически, и эта основа твор-