

Лариса Валентиновна Кириллина

larissa_kir@mail.ru

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада в Государственном институте искусствознания (Москва)

Prof. Larissa V. Kirillina, D.A.

larissa_kir@mail.ru

Professor of Foreign Music History Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Leading Researcher of the Classical Western Art Department of the State Institute of Art Studies in Moscow

Бах явленный и непостижимый

Рецензия на книгу: *Гардинер Дж. Э. Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.*

Аннотация

Основное значение фундаментальной книги «Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха» Дж. Э. Гардинера, выдающегося интерпретатора старинной музыки, видится в формировании нового взгляда на личность и творчество И. С. Баха. Этот взгляд учитывает прежние концепции (в том числе концепцию А. Швейцера, в которой Бах представлен музыкальным ритором и богословом), но акцентирует другие аспекты в самоопределении композитора: амбициозность Баха, связанную с последовательным воплощением взятой им на себя религиозной миссии. Концепция Гардинера, окрашенная в нескрываемо субъективные тона, разворачивается на богатейшем историческом и музыкальном материале, сконцентрированном вокруг баховских церковных кантат. Перевод этой книги на русский язык — важное событие в отечественном музыковедении.

Ключевые слова

И. С. Бах, Дж. Э. Гардинер, А. Швейцера, баховедение, кантаты, Месса h-moll

Bach, revealed and unfathomable

Review of the book: *Gardiner J. E. Music in the Heaven's Castle. A Portrait of Johann Sebastian Bach / Per. s angl. R. Nasonova i A. Andrushevich. M.: Rosebud Publishing, 2019. 928 s.*

Abstract

The main significance of the fundamental book 'Music in the Heaven's Castle. A Portrait of Johann Sebastian Bach' by J. E. Gardiner, an outstanding interpreter of early music, seems to be in the presentation of a new view on the personality and work of J. S. Bach. This view takes into account some previous concepts (including the concept of A. Schweitzer, in which Bach is represented as musical rhetorician and theologian), but emphasizes other moments in the self-determination of the composer: Bach's creative ambition, associated with the consistent implementation of his religious mission. Gardiner's concept, painted in undisguised subjective tones, unfolds on the richest historical and musical material concentrated around Bach's church cantatas. The translation of this book into Russian is an important event in Russian musicology.

Keywords

J. S. Bach, J. E. Gardiner, A. Schweitzer, Bach-Studies, cantatas, Missa h-moll

Книга, написанная выдающимся английским дирижером Джоном Элиотом Гардинером, впервые изданная в 2013 году и ныне переведенная на русский язык музыковедами Романом Насоновым и Анной Андрушкевич, заслуживает самого пристального внимания, поскольку претендует на создание нового образа великого композитора. Этот образ неоднократно менялся в течение веков. Миф о полном забвении ближайшими потомками творчества Баха ныне развеян, однако для возведения Баха на высшее место в пантеоне музыкальных гениев требовалось каким-то образом осмыслить и обозначить его особую миссию в искусстве Нового времени.

Первой стадией такого осмысления стала глорификация Баха в классическую эпоху. Английский композитор и органист немецкого происхождения Август Фредерик Кристофер Кольман изобразил имя Баха в сакральной сердцевине «Солнца композиторов» — символической гравюры, опубликованной в 1799 году и вызвавшей полное одобрение Гайдна (с описания этого факта начинается книга Гардинера). Автор первой монографии о Бахе, вышедшей в свет в 1802 году, Иоганн Николаус Форкель, в предисловии несколько раз назвал Баха «классиком», которым должна гордиться вся Германия¹. В глазах романтиков XIX века Бах — не столько канонизированный классик, сколько боговдохновенный мистик и вместе с тем «маленький человек», вынужденный терпеть жизненные невзгоды и сталкиваться с непониманием ближних (новелла Владимира Федоровича Одоевского «Себастьян Бах», 1843, вошедшая в его философский роман «Русские ночи»²). В XX веке во многом благодаря основополагающему труду Альберта Швейцера [5] оксюморонный образ «великого кантора» сменился представлением о Бахе как о музыкальном риторе и богослове, произведения которого обращены не только к сердцу, но и к уму, а значит, требуют тщательной расшифровки, комментария и толкования. Швейцеровская концепция личности и творчества Баха продержалась дольше прочих и в целом сохранила свою убедительность до сих пор (в российском музыковедении ее плодотворно развивает, в частности, Михаил Александрович Сапонов³). Одновременно утвердилось и положительное, лишенное прежних негативных коннотаций, представление о Бахе-ремесленнике — типичном музыканте эпохи барокко, который не позиционировал себя как гения, а тщательно выполнял свою работу, какой бы рутинной она ни казалась. Отчасти это представление восходило к высказываниям самого Баха, полным скромности (возможно, обманчивой), вроде проповеди прилежания, якобы позволяющего каждому достигнуть таких же успехов в искусстве, или рецепта виртуозного исполнительства на органе — нужно, дескать, всего лишь вовремя попадать на нужные клавиши. Требуется глубокое знание всех сопутствующих обстоятельств, чтобы не воспринимать подобные апокрифические афоризмы как истину в последней инстанции. Как верно замечает Джон Элиот Гардинер, на склоне лет «Бах отредактировал свой образ, чтобы представить его в наиболее выгодном свете» [1, 826]. Правда, это наблюдение исследователь связывает не с музыкальным ремеслом, а с желанием Баха держаться «подальше от тех глубоких омутов, в которых водились его личные черты» [1, 827]. Однако само наличие этих «омутов» заставляет думать, что и в искусстве ему, как и его духовному кумиру Мартину Лютеру, доводилось сражаться с пресловутыми «чертями». И одно уже это ставит под сомнение поэтический, возвышенно-благостный образ «Божьего ремесленника».

Что же предлагает Гардинер взамен или в дополнение к уже существующим представлениям о Бахе? Сквозною нитью сквозь огромную по объему книгу проходит

¹ Эта мысль настойчиво проводится во введении, где Бах определяется как «первый классик» («der erste Klassiker» [7, VIII]).

² Одоевский уподоблял Баха его любимому инструменту — церковному органу, и полагал, что «он везде был верен святыне искусства, и никогда земная мысль, земная страсть не прорывались в его звуки» [3, 125].

³ См., например, его последнюю книгу: [4].

мысль о том, что Бах был весьма амбициозным человеком, наделенным ясным самосознанием и рано сформировавшимся представлением о сакральном смысле своей жизненной миссии. С прежним романтическим образом Баха эта идея никоим образом не связана. Гардинер усматривает ее корни в лютеровской Библии (сопутствовавшей композитору с детства до последних дней) и в семейной «мифологии» обширного музыкального рода Бахов. «Чтение Библии укрепило в Бахе веру в то, что между ним, его семейством и музыкантами, служившими в храме царя Давида под руководством капельмейстера Асафа, существуют узы <...>, и что эти узы освящены Писанием» [1, 275]. Подтверждение мы находим в собственноручных заметках Баха на полях комментариев к Библии видного богослова Абрахама Калова. Бах, в частности, записал, что «музыка была устроена Святым Духом через царя Давида» [1, 276]. Поэтому, справедливо делает вывод Гардинер, в стычках с властями Лейпцига дерзок был не Бах, а городской совет, игнорировавший эти высокие материи. Амбиции Баха диктовались не только его гениальностью, но и желанием как можно полнее и совершеннее исполнить свою миссию. Отсюда — невероятная по трудности задача, которую он добровольно взвалил на себя в первые годы работы в Лейпциге: в течение двух лет исполнять только свою собственную музыку, создавая по новой кантате к каждому воскресенью и возводя внутри годовых кантатных циклов недостижимые вершины в виде «Страстей по Иоанну» и «Страстей по Матфею» [1, 514]. Попутно читатель, не являющийся специалистом по творчеству Баха, узнаёт, что «Страсти по Матфею» предполагалось представить лейпцигской публике уже в 1725 году, однако в силу разных причин премьера состоялась лишь в 1727.

От кантора школы святого Фомы, главной задачей которого власти видели обучение музыке школьников, и даже от куда более значимой фигуры городского музидиректора отнюдь не требовалось подобных геркулесовых подвигов — никто бы не поставил ему в упрек исполнение музыки других композиторов, наряду с собственной, что, собственно, Бах впоследствии и практиковал, в том числе в отношении ежегодно дававшихся «Страстей». Гардинер показывает, как, внешне следуя правилам рутинной службы, Бах взрывал эту рутину изнутри, создавая небывало сложные, трудноисполнимые, ошеломляющие своей новизной произведения, фактически беря на себя функцию не только музыканта, но и вдумчивого богослова, пламенного ритора и страстного проповедника. Им руководила не просто честолюбивая идея превзойти всех предшественников и современников, но и «механика веры» [1, 217], приводившая в движение колоссальный аппарат творческой рефлексии над законами мироздания.

У каждого исполнителя, исследователя, слушателя с ранних лет приобщения к музыке складывается свой образ Баха, но не всякому дано домыслить этот образ до живой и объемной картины баховского мира. «Мне было десять лет, когда я познакомился с хоральными прелюдиями Баха», — так начинается книга Швейцера [5, 4], и это знакомство несомненно повлияло на выбор Швейцером музыкальной стези церковного органиста. «Я вырос под пристальным взглядом великого кантора», — признается в первых строках первой главы своей книги Гардинер [1, 41], имея в виду портрет работы Элиаса Готлоба Хаусмана, хранившийся в годы войны в доме его родителей, которые, невзирая на сельский образ жизни, практиковали многоголосное пение весьма серьезного репертуара, от Уильяма Бёрда и Жоскена до Баха. Тяготение Гардинера-дирижера к вокальным жанрам, вероятно, сформировалось уже в детские годы.

Смысловым центром баховского искусства для Гардинера, как и ранее для Швейцера, становятся его церковные кантаты. Не будучи пуристом в области исторической терминологии, Гардинер предпочитает называть их привычным для нас словом, оговаривая в примечании, что Бах пользовался другими обозначениями, не придавая им особой важности (*Musik*, *Kirchenstück*, *Actus*, *Concerto*, *Motetto* [1, 443]). Швейцер изучал и толковал кантаты как универсальный словарь баховского музыкального языка, дающий ключи ко всему остальному творчеству композитора,

включая инструментальные жанры. Однако, будучи органистом, Швейцер много писал и об инструментальном творчестве Баха, которое большинству музыкантов нашего времени ближе и понятнее его вокальной музыки: пианисты в детстве открывают для себя пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», инвенции, «Французские сюиты», затем «Хорошо темперированный клавир», партиты, концерты; некоторые именно благодаря Баху обращаются к органу и осваивают его хоральные обработки, токкаты, прелюдии и фуги, а то и совсем не рассчитанное на массовую публику «Искусство фуги».

Гардинер инструментальную музыку почти не анализирует (заметное исключение делается для двух поздних «сфинксов» — «Музыкального приношения» и пресловутого «Искусства фуги»), с самого начала оговаривая, что будет опираться с основным на произведения, связанные с текстом [1, 38]. Но и здесь чаша весов решительно склоняется на сторону кантат: даже пассионам и Мессе h-moll уделено не так много внимания, как они того, несомненно, заслуживают, даже если учесть существование обширной литературы по каждому из этих шедевров. Собственно, замысел книги тесно связан с осуществленным в 2000 году Гардинером и «Английскими барочными солистами»⁴ величественным художественным проектом — «паломничеством» с исполнением всех кантат Баха по немецким городам и церквям и с записью всего собрания кантат на диски, доступные ныне всем меломанам. Таким паломничеством стала и книга, обобщившая весь опыт Гардинера как музыканта и человека.

Каждый «новый» образ Баха формируется не только благодаря смене эпохальных парадигм, но и благодаря влиянию крупных личностей, берущих на себя роль проводников смыслов баховского искусства для своих современников. Бах, как неоднократно отмечалось в литературе, отличался чрезвычайной скрытностью и замкнутостью: он редко и мало говорил о своём искусстве и почти никогда — о себе самом. Вряд ли можно объяснять такую «герметичность» личной скромностью композитора. При отстаивании своих интересов, в том числе карьерных и житейских, скромным молчуном он отнюдь не был. Возможно, в зрелые годы, помимо постоянной занятости, над ним тяготела необходимость постоянно выступать в роли *pater familias*⁵, кормильца, наставника и образца поведения для своих детей и учеников. Эта роль исключала чрезмерно доверительное общение с кем бы то ни было (за исключением, вероятно, собственной жены — и, разумеется, Бога). Так что любые факты из жизни Баха, любые свидетельства его современников, любые его отрывочные суждения требуют и комментариев, и воссоздания как можно более подробно прописанного исторического контекста, отнюдь не только музыкального. Из книги Гардинера можно, например, почерпнуть сведения о буйных нравах эйзенахских школяров, о денежных доходах музыкантов, о полемике вокруг употребления кофе, о роли кофейни Циммермана в артистической жизни Лейпцига и т. д.

Гардинер оперирует не только старинными источниками, но и новейшими гипотезами и открытиями, касающимися бытования музыки Баха. В давнем споре о вероисповедной принадлежности Мессы h-moll он склонен присоединиться к изначальному мнению К. Ф. Э. Баха, назвавшего эту мессу «католической» (отчасти, видимо, потому, что первая ее часть, *Missa*, предназначалась для дрезденского курфюрста, являвшегося католиком). Говоря о тесной связи стилистики баховской Мессы со вкусами и обычаями дрезденского двора и дрезденской капеллы, Гардинер разделяет точку зрения специалистов, полагающих, что в 1733 году *Missa* (*Kyrie* и *Gloria*) была исполнена в Дрездене, причем в арии *Laudamus* возможными солистами называются виртуозный скрипач Иоганн Георг Пизендель и, что более удивительно, знаменитая примадонна Фаустина Бордони-Хассе [1, 750]. В Лейпциге певицы не могли участвовать в исполнении

⁴ «English baroque ensemble» (вернее «English baroque soloists») — камерный оркестр старинных инструментов под управлением Дж. Э. Гардинера (основан в 1978). — *Прим. ред.*

⁵ Отец семейства (лат.) — *Прим. ред.*

церковных произведений, но в некоторых других городах, вроде вольного Гамбурга или Дрездена с его пышным двором, такие случаи зафиксированы.

К германскому политическому, религиозному, художественному и бытовому контексту XVII и XVIII веков и всему богатству наработанной к сегодняшнему моменту западноевропейской бахианы, в книге добавляется и сугубо личный опыт пишущего — опыт исключительно богатый, но окрашенный в тона нескрываемых симпатий и антипатий. Так, Гардинер явно предвзято относится к опере, особенно барочной, делая исключение лишь для любимых им Монтеверди и Генделя. Бесспорная мысль о том, что Бах совершенно не нуждался в театральном антураже, чтобы проявить себя как великий музыкальный драматург, нередко сопровождается негативными суждениями Гардинера об опере вообще и свойственных ей типовых формах в частности [1, 184-193]. Но ведь Бах часто пользовался этими типовыми формами, в том числе *Da Capo*, причем в церковной музыке реприза не могла содержать затейливых певческих импровизаций. Почему в опере эта форма символизирует упадок и застылость творческой мысли, а у Баха, наоборот, новизну и развитость, не всегда понятно. Говоря о великих композиторах последующего времени, Гардинер с неизменным отвращением упоминает Вагнера («как человек он был омерзителен» [1, 329]).

Зато на страницах книги неоднократно возникают имена Берлиоза и Шостаковича, музыка которых очевидно близка автору, хотя к Баху тот же Берлиоз имеет очень косвенное отношение. Гардинер, не связанный строгими канонами научного исследования, рассказывает попутно о собственной юности, о времени обучения у легендарной Нади Буланже, о своем исполнительском опыте. Взгляд Гардинера на Баха — нескрываемо личный, причем подчеркнута британский, пронизанный отсылками к англоязычной литературе, которая Баху никак не могла быть известна. То и дело на страницах книги встречаются «странные сближенья»: размышления о Бахе соседствуют с примерами из писателей XX века: Герберта Уэллса, Чарльза Уильямса, Филиппа Пулмана [1, 234], толкование греческого выражения «*en kairo*»⁶ из Нового Завета сопровождается сходным словом из книги Алана Милна о Винни-Пухе [1, 454], а рассказ о детских психологических травмах Баха подкрепляется ссылкой на ранние невзгоды, пережитые Марком Твенном [1, 827]. Такая свобода субъективных ассоциаций может и озадачивать, и забавлять, и подкупать своей доверительностью. Но в любом случае она ставит перед читателем вопрос о собственном образе Баха, сотканном у любого из нас из столь же пестрых нитей и лоскутов неповторимого личного прошлого. Сама музыка Баха, на которой воспитывается каждый музыкант всю жизнь — не является ли она еще более достоверным автопортретом мастера — тем самым автопортретом, черты которого от нас постоянно ускользают?

Право на субъективность подкрепляется у Гардинера не только его высочайшим авторитетом среди музыкантов, но и энциклопедическим знанием источников (с 2014 по 2019 год маэстро был президентом фонда Баховского архива в Лейпциге) и современной баховедческой литературы, прежде всего на английском и немецком языках. Остается лишь пожалеть, что исследования о Бахе, изданные в России, для зарубежных коллег вообще не существуют, и никакие англоязычные аннотации к книгам и статьям делу помочь не в состоянии, коль скоро вся эта продукция а priori выведена за рамки научного диалога.

Перевод грандиозного труда Гардинера, блистательно осуществленный Романом Насоновым и Анной Андрушкевич, был бы, наверное, невозможен без солидной опоры не только на мировое, но и на русскоязычное баховедение. Оба переводчика — профессионалы высокого класса, специализирующиеся на старинной музыке и сами

⁶ *En kairo* (греч.) — букв. «вовремя»; с этим неспецифическим сочетанием в Новом Завете имеется целый ряд разнообразных фраз, которые, однако, не оговариваются автором монографии. — *Прим. ред.*

много о ней пишущие и пропагандирующие ее среди самых разных слоев слушателей⁷. Переинтонировать многослойнейший текст так, чтобы он звучал на русском языке совершенно органично и при этом терминологически корректно — акт «высшего пилотажа», требующего владения несколькими языками (как минимум английским, немецким и латынью), детальнейшего знания музыки Баха и всех культурных реалий, составляющих ее фон. Нотных примеров в книге почти нет (большинство из них даны в виде факсимильных иллюстраций), и это предполагает, что заинтересованный читатель будет не просто вчитываться в чрезвычайно насыщенный текст, но и делать длительные остановки, сверяя наблюдения Гардинера с соответствующими партитурами Баха, а еще лучше — с различными исполнениями того или иного произведения. Эту книгу нельзя один раз прочитать и отложить в сторону; к ней необходимо возвращаться, путешествуя внутри нее в разных направлениях.

Естественно, при таком объеме текста неизбежно появление мелких огрехов, ошибок и опечаток. Некоторые из них имеются в оригинале и не оговорены в редакторских комментариях — например, старый, восходящий к Иоганну Маттезону анекдот о «почти столетнем Рейнкене» [1, 158, 310], между тем как уже установлено, что Ян Адам Рейнкен родился в 1643 году, а не в 1622, и значит, в момент приезда Баха в Гамбург в 1720 году ему было 77 лет, но никак не 97 [6, 344]. На одной из страниц [1, 293] допущена ошибка в указании возраста Баха в 1707 году: конечно же, ему было не 32, а 22 года. Вторая жена Баха один раз неверно названа Марией Магдалиной [1, 310] — это явно описка. Гротескная фраза «требует от средней руки трубача» [1, 836] легко исправима путем перестановки слов («от трубача средней руки»). Не все имена учтены в указателе (отсутствует, например, неоднократно упоминаемый в книге Калов). Впрочем, подобных «блох» в корпусе книги на удивление мало. Зато качество вступительной статьи, комментариев, иллюстраций и перевода аннотаций к ним не оставляет желать лучшего. Полиграфический уровень издания очень высок, и все детали оформления хорошо продуманы.

В силу курьезных правил, предписанных ныне СМИ и издателям, книга Гардинера помечена значком «18+», причем на последней странице с выходными данными [1, 928] красуется предупреждение: «Издание не рекомендуется детям до 18 лет». Разумеется, текст книги может оказаться слишком трудным для юных читателей, но в нем не содержится ровно ничего такого, что могло бы причинить вред их неопытным душам. Напротив, хочется верить, что среди пытливых подростков найдутся такие, кого сакраментальное предостережение лишь подзадорит, и они, продираясь сквозь тернии, найдут с помощью этой книги свой собственный путь к баховскому Небесному Граду. Путь этот — отнюдь не для всех, а лишь для взыскующих смысла.

⁷ В частности, под редакцией и с участием Р. Насонова был издан сборник трудов, содержащий статьи авторитетных немецких, английских и русских музыковедов [2]. Наряду с сугубо научными работами, Р. Насонов регулярно читает вступительные лекции перед концертами цикла «Все кантаты И. С. Баха» в Московском Лютеранском кафедральном соборе. А. Андрушкевич, опубликовавшая несколько статей о гамбургском оперном театре начала XVIII века, в настоящее время отвечает за продюсирование концертов музыки эпохи барокко в московском концертном зале «Зарядье» и является менеджером оркестра старинной музыки «Pratum integrum».

Литература

1. *Гардинер Дж. Э.* Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / Пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. М.: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.
2. И. С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко : сборник статей / Ред.-сост.: О. В. Геро, Р. А. Насонов; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Кафедра истории зарубежной музыки. М.: Московская консерватория, 2016. 360 с.
3. *Одоевский В. Ф.* Русские ночи / Изд. подгот. Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1975. 318 с. (Литературные памятники / АН СССР).
4. *Сапонов М. А.* Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись). М: Московская консерватория, 2015. 200 с.
5. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. Изд. 3-е, испр. и доп. / пер. с нем. Я. С. Друскина и Х. А. Стрекаловской. М.: Классика-XXI, 2011. 816 с.
6. *Edler A.* Reincken, Johann Adam // Neue Deutsche Biographie. Bd. 21 : Pütter – Rohlf. Mit ADB & NDB-Gesamtregister auf CD-ROM / Hrsg. H. G. Hockerts; Bayerische Akademie der Wissenschaften, Historische Kommission. Berlin: Duncker & Humblot, 2003. S. 344-346.
7. *Forkel J. N.* Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: bey Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique), 1802. 69 S.