

Негосударственное частное учреждение –
образовательная организация высшего образования
«Миссионерский институт»
Кафедра теологии

**Рецензия
на выпускную квалификационную работу**

студентки: Смоляковой Анны Николаевны

Тема: Музыка И. С. Баха: религиозно-философский контекст

1. Сведения о рецензенте:

Ф.И.О. (полностью)	<u>Азаренко Сергей Александрович</u>
Должность	<u>Профессор</u>
Место работы	<u>УрФУ им. первого Президента Б.Н.Ельцина</u>
Ученая степень	<u>Доктор философских наук</u>
Ученое звание	<u>профессор</u>

2. Общий анализ ВКР

2.1. Актуальность темы представленного исследования.

Музыка И.С. Бахавляется объектом глубокого изучения, но религиозно-философская составляющая его творчества исследована недостаточно и носит зачастую эпизодический и фрагментарный характер.

2.2. Соответствие содержания выполненной работы заявленной теме. *Соответствует.*

2.3. Оформление (стиль, соблюдение этики цитирования). *Стиль работы научный, этика цитирования соблюдена.*

2.4. Новизна и оригинальность исследования (научно-теоретическая новизна – если присутствует, новизна в решении поставленных задач, практическая значимость представленной работы).

Автор не указывает в чем конкретная новизна данного исследования

2.5. Степень использования современных методик исследования (эксперимент, статистическая обработка данных и др.).

– владеет на удовлетворительном уровне.

2.6. Полнота использования информационной базы (отечественных и зарубежных научных и научно-методических источников, передового опыта предприятий, учреждений, организаций, объединений и др.).

Автор ВКР изучил достаточный объем музыковедческой и богословской литературы по теме исследования, но к сожалению, не привлечены теоретики по философии музыки, такие как А.Ф. Лосев «Музыка как предмет логики», Теодор Адорно, Филипп Лаку-Лабарт.

2.7. Возможность практического использования результатов (наличие рекомендаций для педагогической, образовательной, научно-исследовательской, социокультурной, культурно-просветительской, художественно-творческой и других сфер деятельности).

Результаты работы могут быть использованы в качестве темы предмета «история и теория христианского искусства» и в культурно-просветительской деятельности.

3. Оценка уровня сформированности компетенций

№	Компетенция	Оценка степени сформированности компетенции (пороговый, базовый, высокий)
---	-------------	---

1	Способность использовать основы философских знаний для формирования мировоззренческой позиции (ОК-1).	высокий
2	Способность анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества для формирования гражданской позиции (ОК-2).	высокий
3	Способность использовать основы экономических знаний в различных сферах жизнедеятельности (ОК-3).	высокий
4	Способность использовать основы правовых знаний в различных сферах деятельности (ОК-4).	высокий
5	Способность к коммуникации в устной и письменной формах на русском и иностранном языках для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия (ОК-5).	высокий
6	Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия (ОК-6).	высокий
7	Способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-7).	высокий
8	Способность использовать методы и инструменты физической культуры для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности (ОК-8).	Исходя из текста работы оценить не представляется возможным
9	Способность использовать основы теологических знаний в процессе духовно-нравственного развития (ОК-10).	высокий
10	Способность решать стандартные задачи профессиональной деятельности теолога на основе информационной и библиографической культуры с применением информационно-коммуникационных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности (ОПК-1).	высокий
11	Способность использовать базовые знания в области теологии при решении профессиональных задач (ОПК-2).	высокий
12	Способность использовать знания в области социально-гуманитарных наук для освоения профильных теологических дисциплин (ОПК-3).	высокий
13	Способность актуализировать представления в области богословия и духовно-нравственной культуры для различных аудиторий, разрабатывать элементы образовательных программ (ПК-5).	высокий
14	Способность вести учебно-воспитательную деятельность в образовательных и просветительских организациях различного уровня и типа (ПК-6).	высокий
Вывод: сформированность компетенций на высоком уровне		

4. *Замечания и вопросы рецензента*

Замечания:

- 1. Работа тяготеет к реферативности;*
- 2. Считаем излишним подробный пересказ биографии (I глава) и лютеранских праздников (II глава).*

Что понимает автор работы под философией музыки?

- 5. Общая оценка ВКР (в баллах и прописью): 5 (отлично) с учетом хорошей защиты.*

Дата: 18.06.2019 г.

Подпись _____

Негосударственное частное учреждение –
образовательная организация высшего образования
«Миссионерский институт»
Кафедра теологии

**Отзыв руководителя
на выпускную квалификационную работу**

студентки: Смоляковой Анны Николаевны

Тема: Музыка И. С. Баха: религиозно-философский контекст

1. Сведения о руководителе:

Ф.И.О. (полностью)	<i>Парамонова Анна Евгеньевна</i>
Должность	<i>Доцент кафедры теологии</i>
Ученая степень	<i>канд. пед. наук</i>
Ученое звание	-

2. Работа над выпускной квалификационной работой подтверждает уровень сформированности следующих компетенций:

№	Компетенция	Оценка степени сформированности компетенции (пороговый, базовый, высокий)	Особенности проявления степени сформированности компетенции у выпускника
Общекультурные компетенции (ОК):			
1	Способность использовать основы философских знаний для формирования мировоззренческой позиции (ОК-1).	высокий	Студент <i>знает</i> специфику философского и богословского дискурса в контексте социокультурных реалий; <i>умеет</i> аргументированно объяснить влияния философской и богословской мысли на социокультурные практики в различные исторические периоды; <i>владеет</i> способностью критически оценивать различные типы мировоззрений с позиции христианского вероучения.
2	Способность анализировать основные этапы и закономерности исторического развития общества для формирования гражданской позиции (ОК-2).	базовый	Студент <i>знает</i> основные этапы истории и христианской цивилизации; <i>умеет</i> объяснить особенности исторического развития христианской культуры; <i>владеет</i> способностью сравнивать различные исторические эпохи в контексте христианского вероучения.
3	Способность использовать основы экономических знаний в различных сферах жизнедеятельности (ОК-3).	базовый	Студент <i>знает</i> механизмы экономического обеспечения деятельности прихода; <i>умеет</i> давать оценку экономической составляющей приходской деятельности; <i>владеет</i> методами экономического планирования развития прихода.
4	Способность использовать	высокий	Студент <i>знает</i> спектр социальных и профессиональных задач, алгоритм их

	основы правовых знаний в различных сферах деятельности (ОК-4).		решения, критерии оценки государственно-конфессиональных отношений; <i>умеет</i> интегрировать богословские и правовые знания в решении конкретных задач; <i>владеет</i> высоким уровнем правосознания, правовой терминологией, навыками применения правовых норм в своей профессиональной деятельности.
5	Способность к коммуникации в устной и письменной формах на русском и иностранном языках для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия (ОК-5).	базовый	Студент <i>знает</i> способы формализовать изучаемые нормы русского и иностранного языка, с целью интенсификации его применения; <i>умеет</i> выстраивать собственное вербальное и невербальное поведение в соответствии с нормами культуры изучаемого и русского языка; <i>владеет</i> навыками строить высказывание, адекватно отражающие культурные ценности изучаемого языка;
6	Способность работать в коллективе, толерантно воспринимать социальные, этнические, конфессиональные и культурные различия (ОК-6).	высокий	Студент <i>знает</i> отличия в подходах к организации катехизаторской и миссионерской деятельности в соответствии с конкретными социокультурными условиями; <i>умеет</i> реализовывать катехизаторско-просветительские мероприятия в соответствии с планом работы; <i>владеет</i> способностью профессионально выстраивать взаимодействие в любой аудитории.
7	Способность к самоорганизации и самообразованию (ОК-7).	высокий	Студент <i>знает</i> этапы профессионального становления личности, механизмы и трудности социальной адаптации; <i>умеет</i> анализировать и сопоставлять результаты решения практических задач самостоятельно сформулированных с поставленных целью самообразованию, повышения квалификации; <i>владеет</i> способностью к самостоятельному поиску методов решения практических задач применения различных методов познания.
8	Способность использовать методы и инструменты физической культуры для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности (ОК-8).	высокий	Студент <i>знает</i> основы физической культуры и спорта как социальные феномены общества; <i>умеет</i> пропагандировать основы здорового образа жизни; <i>владеет</i> навыками и средствами самостоятельного, методически правильного достижения должного уровня физической подготовленности.

9	Способность использовать приемы первой помощи, методы защиты в условиях чрезвычайных ситуаций (ОК-9).	базовый	Студент <i>знает</i> возможные последствия ЧС, вызванных авариями, катастрофами, стихийными бедствиями и применением современных средств поражения; <i>умеет</i> идентифицировать основные опасные факторы воздействия на окружающую среду, оценивать риск и последствия их возникновения; владеет навыками по обеспечению безопасности в системе «человек-среда обитания».
10	Способность использовать основы теологических знаний в процессе духовно-нравственного развития (ОК-10).	высокий	Студент <i>знает</i> особенности богословских учений с учетом исторического контекста; <i>умеет</i> аргументированно объяснить влияние богословия на развитие культуры; <i>владеет</i> способностью критически оценивать различные религиозно-философские концепции с позиции православного вероучения.
Общепрофессиональные компетенции (ОПК):			
11	Способность решать стандартные задачи профессиональной деятельности теолога на основе информационной и библиографической культуры с применением информационно-коммуникационных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности (ОПК-1).	высокий	Студент <i>знает</i> систему подходов к решению стандартных задач профессиональной деятельности теолога с учетом требований информационной безопасности; <i>умеет</i> подходить к решению стандартных задач профессиональной деятельности теолога в соответствии с особенностями информационной безопасности; <i>владеет</i> навыками систематизации и выбора необходимой информации согласно задачам профессиональной деятельности теолога на основе информационной и библиографической культуры с применением информационно-коммуникационных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности.
12	Способность использовать базовые знания в области теологии при решении профессиональных задач (ОПК-2).	базовый	Студент <i>знает</i> основные методы обобщения информации в области теологии; <i>умеет</i> осуществлять решение практических задач с опорой на теологические знания; <i>владеет</i> способностью использовать базовые знания в области теологии при решении научных практических и профессиональных задач.
13	Способность использовать знания в области социально-гуманитарных наук для освоения профильных теологических дисциплин (ОПК-	высокий	Студент <i>знает</i> спектр проблем развития гуманитарных, теологических, социальных и экономических наук; <i>умеет</i> применять на практике знания о требованиях к профессиональной деятельности с учетом конкретной ситуации; владеет основными способами прогнозирования, проектирования и моделирования в области гуманитарных,

	3).		социальных и экономических наук.
Профессиональные компетенции (ПК) при осуществлении такого вида профессиональной деятельности как учебно-воспитательная и просветительская:			
14	Способность актуализировать представления в области богословия и духовно-нравственной культуры для различных аудиторий, разрабатывать элементы образовательных программ (ПК-5).	высокий	Студент <i>знает</i> основные подходы к организации просветительской работы с различной аудиторией; <i>умеет</i> организовать просветительскую работу с различной аудиторией; <i>владеет</i> способностью проводить систематическую работу по духовно-нравственному воспитанию и просвещению.
15	Способность вести учебно-воспитательную деятельность в образовательных и просветительских организациях различного уровня и типа (ПК-6).	высокий	Студент <i>знает</i> концепции и подходы к организации воспитания на всех уровнях образования в РФ; <i>умеет</i> оперативно осваивать передовой практический опыт педагогического сообщества по реализации воспитательной и просветительской деятельности в школе; <i>владеет</i> конструировать и интегрировать методики, методы и средства в зависимости от цели, этапа и формы мероприятия или урока.

3. В ходе работы над ВКР студент продемонстрировал следующие профессиональные качества:

№ п/п	Профессиональные качества	Уровень владения (высокий, средний, низкий)	Особенности проявления качеств студентом
1	Способность работать с богословско-исторической, вероучительной литературой	высокий	Студентка использует богословскую, педагогическую и научно-историческую литературу, привлекает источники на иностранных языках.
2	Своевременность выполнения заданий каждого этапа работы	высокий	Студентка выполняла задание своевременно и в срок, установленный руководителем.
3	Степень инициативности и самостоятельности студента	высокая	Студентка показала заинтересованность в выполнении заданий и оформлении результатов исследования.
4	Конфессиональная включенность	высокий	Воспитатель в православном отряде «Истоки»; клиросное послушание в хоре Миссионерского института «Горлица»

Замечания и рекомендации руководителя:

Выпускная квалификационная работа А.Н. Смоляковой связана с изучением христианского искусства и, что немаловажно и является редкостью, ее работа посвящена христианской музыке. В своей работе студентка берется проанализировать произведения И.С. Баха с точки зрения их философского-религиозного контекста. Религиозную глубину и особенности осмысления веры автор связывает с биографическими событиями в жизни композитора, но более – с личностными особенностями самого Баха.

Во второй части работы представлен подробный разбор произведений И.С. Баха «Страсти по Матфею» и «Месса си минор». Работа содержит несколько Приложений и 35 наименований в списке литературы, в том числе – на иностранном языке. А.Н. Смолякова является выпускницей Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, это позволяет говорить о предмете исследования профессионально, со знанием дела.

Процесс и результат подготовки выпускной квалификационной работы позволяет сделать вывод о сформированности компетенций на **высоком** уровне.

Выпускная квалификационная работа Смоляковой Анны Николаевны соответствует требованиям, предъявляемым к работам по направлению подготовки 48.03.01 Теология, уровень бакалавриата, профиль подготовки «Систематическая теология Православия» и может быть допущена к защите.

Дата: 10.06.2019 г.

Подпись _____

АННОТАЦИЯ

на ВКР по теме «Музыка И. С. Баха: религиозно-философский контекст»

В ВКР раскрыты религиозно-философские истоки баховского искусства, рассмотрен жизненный и творческий путь композитора, выявлены особенности формирования духовности композитора, приведены обоснования религиозности И. С. Баха: так, в некоторых произведениях композитор использовал монограмму своей фамилии как музыкальный символ Креста, многие партитуры Иоганн Себастьян Бах подписывал словами исповедания христианской веры.

В работе проанализированы музыкальные образы, интонационной строй, тональная семантика, ассоциативные образы, символика, аффекты, музыкально-риторические фигуры в инструментальных и кантатно-ораториальных произведениях И. С. Баха. Подчёркивается, что всё творчество композитора проникнуто духовным содержанием, а многие произведения являются художественным толкованием образов и сюжетов Священного Писания.

«__» _____ 20__ г.

_____/_____
(подпись студента) (расшифровка подписи)

АВТОРЕФЕРАТ

88 с., 35 источников, 3 прил.

МУЗЫКА БАХА, БАРОККО, БИБЛЕЙСКАЯ СИМВОЛИКА, РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ, АССОЦИАТИВНЫЕ ОБРАЗЫ, МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ, ДУХОВНАЯ МУЗЫКА, ИНТОНАЦИОННАЯ СИМВОЛИКА, ТОНАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА, ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА.

Объект исследования – музыкальные произведения И. С. Баха.

Предмет исследования – особенности воплощения религиозно-философского мировоззрения в музыке И. С. Баха.

В работе использованы следующие основные *методы*: анализа и синтеза, систематизации и классификации собранного материала; описательный, сравнительный и аналитический методы.

Цель данной работы – рассмотреть особенности воплощения религиозно-философского мировоззрения в творчестве И. С. Баха.

В результате исследования были сделаны следующие **выводы**:

1. Творчество И. С. Баха представляет собой одну из вершин религиозно-философской мысли в музыке;
2. Большая часть музыки Иоганна Себастьяна Баха написана, прежде всего для богослужений, что говорит о религиозной направленности творчества композитора;
3. Новизна баховской трактовки многих жанров связана с его особенным отношением к текстам Священного Писания, а также со стремлением к слиянию в музыке содержательных и звукоизобразительных средств;
4. Музыкальная подтекстовка в сочинениях И. С. Баха осуществлялась за счёт символических и музыкально-риторических фигур, которое накопило искусство барокко, с помощью которых композитор религиозно прочувствовал текст.

Практическая значимость: результаты исследования могут быть использованы в курсе предмета «История и теория христианского искусства» и в культурно-просветительской деятельности.

Перспективы дальнейшего исследования. Проведенное исследование не исчерпывает всех вопросов, связанных с анализом религиозно-философской составляющей музыки И. С. Баха, и предполагает дальнейшее изучение данного вопроса в следующих направлениях: поиск новых символов, ассоциативных образов, музыкально-риторических фигур в творческом наследии композитора и более глубокое изучение

рассмотренных в работе инструментальных и кантатно-ораториальных произведений с точки зрения их религиозно-философского содержания.

ABSTRACT

88 p., 35 sources, 3 atl.

BACH'S MUSIC, BAROQUE, BIBLICAL SYMBOLISM, RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL WORLDVIEW, ASSOCIATIVE IMAGES, MUSICAL AND RHETORICAL FIGURES, SPIRITUAL MUSIC, INTONATION SYMBOLISM, TONAL SEMANTICS, GENRE SPECIFICITY.

The **object** of research is the musical works of J. S. Bach.

The **subject** of the research is the peculiarities of the religious and philosophical worldview in the music of J. S. Bach.

The following main **methods** are used: analysis and synthesis, systematization and classification of the collected material; descriptive, comparative and analytical methods.

The **purpose** of this work is to consider the features of the religious and philosophical worldview in the works of J. S. Bach.

As a result of the study, the following conclusions were made:

1. The Work of J. S. Bach represents one of the peaks of religious and philosophical thought in music;
2. Most of the music of Johann Sebastian Bach was written primarily for religious services, which indicates the religious orientation of the composer's work;
3. The Novelty of Bach's interpretation of many genres is associated with his special attitude to the texts of Holy Scripture, as well as with the desire to merge meaningful and sound-imaginative means in music;
4. The Musical subtext in the works of J. S. Bach was carried out at the expense of symbolic and musical-rhetorical figures, which accumulated the art of the Baroque, with which the composer religiously felt the text.

Practical significance: the results of the research can be used in the course of the subject "History and theory of Christian art" and in cultural and educational activities.

Prospects for further research. This research does not exhaust all the issues related to the analysis of the religious and philosophical component of the music of J. S. Bach, and suggests further study of this issue in the following directions: the search for new symbols, associative images, musical and rhetorical figures in the creative heritage of the composer and a deeper study of the instrumental and cantata-oratorical works considered in the work from the point of view of their religious and philosophical content.

Негосударственное частное учреждение – образовательная организация
высшего образования «Миссионерский институт»

Смолякова Анна Николаевна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

Музыка И. С. Баха: религиозно-философский контекст

Направление подготовки 48.03.01 Теология

Профиль ОПОП «Систематическая теология Православия»

Руководитель:

канд. пед. наук

А. Е. Парамонова

Екатеринбург, 2020 г.

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Жизнь и творчество И. С. Баха в исторической ретроспективе.....	8
1.1. Детство и юность.....	8
1.2. Веймарский период.....	14
1.3. Кётенский период.....	16
1.4. Лейпцигский период и последние годы жизни.....	20
Выводы.....	27
Глава 2. Религиозно-философское содержание творчества И. С. Баха.....	30
2.1. Инструментальное творчество.....	34
2.2. Кантаты и хоралы.....	50
2.3. «Страсти по Матфею» и «Месса си минор».....	66
Выводы.....	73
Заключение.....	76
Библиографический список.....	79
Приложение 1.....	83
Приложение 2.....	84
Приложение 3.....	86

Введение

И. С. Бах – величайший композитор эпохи барокко, прекрасный органист, мастер полифонии и педагог. Его произведения явились кульминацией в развитии музыкальной культуры первой половины XVIII в. Творческое наследие И. С. Баха представляет собой вершину религиозно-философской мысли в музыке.

За последние годы значительно усилился интерес исполнительских коллективов к творчеству И. С. Баха. Его произведения звучат в хоровых капеллах, театрах и филармонических оркестрах; организовываются ансамбли старинной музыки и полифонического пения, воспроизводящие в современности творчество великого композитора. Музыканты бережно сохраняют традиции вокально-хорового и инструментального исполнительства прошлых веков, используют старинные духовые и струнные инструменты, чтобы приблизиться к оригинальному звучанию того времени.

Музыка этого великого композитора XVIII в. стала объектом пристального внимания и глубочайшего изучения. Но, несмотря на многообразие существующих музыковедческих источников, следует признать, что религиозно-философская составляющая творчества И. С. Баха исследована недостаточно и носит часто эпизодический, фрагментарный характер. Этим определяется *актуальность* настоящей работы.

В нынешнее время в обществе наблюдается кризис духовно-нравственных ценностей. Культурный уровень современного человека и его способность воспринимать произведения искусства высокого художественного уровня оставляют желать лучшего. Зачастую музыка, звучащая по радио и телевидению, оказывается сомнительного качества. Подобные композиции, навязываемые средствами массовой информации, калечат и умерщвляют души людей, развращают их. Неуважительное отношение к высокому искусству отрицательно сказывается на развитии всей современной культуры и нравственном состоянии общества.

Музыка И. С. Баха – это великая богословская, духовная, культурная альтернатива всему низкому и пошлomu, поскольку она учит созерцанию и благородству чувств. Время для современного человек как бы постоянно ускоряется, жизнь людей запущена на больших скоростях, а без созерцания не может быть духовной жизни. Бах – один из немногих композиторов, которых можно бесконечно слушать и всё время находить что-то новое. Он же – колоссальный мыслитель, который учит и насразмышлять. Внимательное изучение, слушание и исполнение музыки И. С. Баха даёт множество бьющих ключом мыслей, не ограниченных какими-либо рамками, ведь И. С. Бах мыслил неисчерпаемыми духовными категориями.

Музыка И. С. Баха исполнена мистическим содержанием, разнообразной библейской символикой, и благодаря всему этому она является по-настоящему духовной музыкой. Многие исследователи баховского наследия обходят стороной эту важную составляющую творческого мышления композитора из-за длительной антирелигиозной пропаганды, упадка духовных ценностей, непопулярности религиозных идей. Исходя из этого, нам представляется важным осветить и подчеркнуть глубину именно религиозно-философской направленности творчества величайшего композитора всех времён и народов.

Цель данной работы – рассмотреть особенности воплощения религиозно-философского мировоззрения в творчестве И. С. Баха.

Для достижения указанной цели были поставлены следующие *задачи*:

1. Рассмотреть жизненный и творческий путь И. С. Баха, выявить особенности формирования религиозного мировоззрения композитора;
2. Проследить историю создания некоторых произведений изучаемого композитора;
3. Рассмотреть ассоциативные образы «Хорошо темперированного клавира» на основе Священного Писания и догматического богословия;
4. Проанализировать систему интонационной символики, тональной семантики, жанровой специфики и музыкально-риторических фигур в

сочинениях И. С. Баха с точки зрения их религиозно-философского содержания.

Объект исследования – музыкальные произведения И. С. Баха.

Предмет исследования – особенности воплощения религиозно-философского мировоззрения в музыке И. С. Баха.

К числу важных исследований по творчеству И. С. Баха относится, прежде всего, работа В. Носиной «Символика музыки И. С. Баха», а также книга Р. Берченко «В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о "Хорошо темперированном клавире"». В этих трудах анализируется концепция знаменитого российского баховеда Б. Л. Яворского, которая долгое время существовала лишь в частично сохранившихся архивных записях, так как советская антирелигиозная пропаганда не позволяла ему издавать свои труды. Их смогли опубликовать только его ученики и последователи – Носина и Берченко, которым удалось собрать и систематизировать все исследования этого поистине величайшего ученого. До сих пор система взглядов отечественного музыковеда является наиболее глубокой научной интерпретацией содержания «Хорошо темперированного клавира» в религиозном ракурсе.

Так, В. Носина, опираясь на исследования Б. Яворского, рассматривает понятие музыкальной риторики, где по аналогии с классическим ораторским искусством определённые звуковые формулы получили название музыкально-риторических фигур. Протестантский хорал рассматривается как составная часть музыкального языка И. С. Баха, также анализируется баховская система символов и аффектов на основании кантатно-ораториального и инструментального наследия композитора.

Р. Берченко раскрывает смысловое и образное содержание произведений И. С. Баха, рассматривает тезисы Яворского в историко-контекстуальном аспекте, излагает и развивает тезисы учёного, касающиеся аналогий баховского цикла с произведениями живописи, поэзии, прозы, любимых Бахом мотивов-символов, риторических фигур и хоральных

мелодий. Автор анализирует образный строй прелюдий и фуг в концепции учёного и приходит к выводу, что «ХТК» есть ни что иное, как музыкальное толкование образов Ветхого и Нового Заветов, и что в сборнике символически запечатлены годовой обиход и главные догматы христианской Церкви.

Из зарубежных исследователей следует отметить работу А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах», где автор прослеживает истоки баховского искусства, особенности возникновения его хоральных и кантатных текстов, мелодий, язык различных образов и символов: шага, блаженного покоя, скорби, радости.

Другой известный зарубежный музыковед нашего времени, руководитель Лейпцигского Bach-Archive, профессор Гарвардского университета Кристоф Вольф в своём исследовании «Бах: Очерки о жизни и музыке» подчёркивает единство музыки И. С. Баха, духовные и светские произведения которого наполнены именно религиозным содержанием. В монографии немецкого исследователя Ф. Вольфрума анализируются церковные кантаты, оратории, «Страсти» имессы И. С. Баха, а также рассматривается роль хора в творчестве композитора.

Американский учёный Э. Бодки в исследовании «Интерпретация клавирных произведений» уделяет внимание вопросам текстологии, тональной семантики, жанровой специфики, перекрёстных связей баховских произведений различных жанров, а также музыкальной символики.

В начале XXI века появились публикации, освещающие проблему содержания прелюдий и фуг Баха, среди них выделяется работа авторитетного японского исследователя Йо Томита «Псалом и хорошо темперированный клавир II: возвращение к старому вопросу об источнике вдохновения Баха», где иллюстрируется связь прелюдий и фуг «ХТК» с псалмами, также Томита отмечает близость мелодических и гармонических начал прелюдий с фрагментами «Страстей по Матфею».

В ходе исследования были использованы *методы* анализа и синтеза, систематизации и классификации собранного материала; описательный, сравнительный и аналитический методы.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут быть полезны в курсе предмета «история и теория христианского искусства», в культурно-просветительской деятельности.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав и выводов по каждой из них, заключения, библиографического списка и приложений. В первой главе рассматриваются особенности, источники и принципы жизни и творчества И. С. Баха, история создания его сочинений. Особенно подчёркивается, что большую часть произведений композитор написал для исполнения во время богослужений будучи руководителем церковного хора.

Во второй главе рассматривается религиозно-философское содержание основных наиболее значимых произведений И. С. Баха, анализируются музыкальные образы, интонационной строй, символика, аффекты, музыкально-риторические фигуры в инструментальных и кантатно-ораториальных произведениях. Подчёркивается, что всё творчество композитора проникнуто духовным содержанием, а многие произведения являются художественным толкованием образов и сюжетов Священного Писания.

В приложениях приведены обоснования религиозности И. С. Баха: монограмма фамилии композитора как музыкальный символ Креста; слова, которыми И. С. Бах подписывал свои партитуры; ассоциативные образы «Хорошо темперированного клавира» из Священного Писания и догматического богословия.

Глава 1. Жизнь и творчество И. С. Баха в исторической ретроспективе

1.1. Детство и юность

Великий немецкий композитор Иоганн Себастьян Бах родился 21 марта 1685 г. в г. Эйзенахе. Его отец Иоганн Амброзиус Бах был городским музыкантом, а мать Элизабет Бах домохозяйкой. Иоганн Себастьян был младшим ребёнком в семье. Род Бахов был одной из самых известных музыкальных династий Германии, из этого своеобразного музыкального цеха выходили профессионалы высочайшей класса – это очень важное обстоятельство повлияло на воспитание Баха как музыканта. По словам Форкеля, члены этой большой семьи были очень дружны: «Так они старались встречаться хоть раз в год. Назначался определенный день и место, и они посвящали свое время исключительно музыке. Так как все они были канторами, органистами, то, в согласии с обычаем того времени начинать все дела молитвою, собравшись, они прежде всего пели хоралы, музицировали»¹. Это даёт нам возможность сделать вывод о том, что И. С. Бах с детства воспитывался в религиозной семье, что впоследствии очень повлияло на его жизнь и творчество, на выбор тех духовных образов и отсылок, к которым он постоянно обращался.

На Баха повлияла также всеобщая музыкальность того времени и музыкальность его большой семьи. Музыка была явлением общераспространённым, причём её не, только, просто слушали как сейчас, а изучали и исполняли. Сочинялось огромное количество высококачественной музыки, и всё богатство этой музыкальной среды воспринял, переработал, подытожил и воплотил в своём творчестве Бах.

Также следует отметить прекрасную систему музыкального образования того времени, даже не столько систему, сколько атмосферу, в которой совершалось это музыкальное образование. Уровень

¹ Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987. С. 4.

исполнительского и композиторского мастерства той эпохи был недосягаемо высок. То, что писалось тогда для хористов и оркестрантов, которые были учениками церковной школы, с великим трудом могут сыграть нынешние профессиональные музыканты, настолько технически сложен был тот музыкальный материал.

В 1693 г. И. С. Бах пошёл в школу. В мае 1694 г., когда Баху было только 9 лет, умерла его мать. Это было страшным ударом для маленького мальчика, который рос в атмосфере любви и тепла. Трагедия, однако, не закончилась: меньше, чем через год, в феврале 1695 г., скончался его отец. Бах остался сиротой. Его взял к себе старший брат Иоганн Кристоф, который жил в Ордруфе, небольшом Тюрингском городке, и служил там церковным органистом.

Этот поворот в жизни Иоганна Себастьяна играл важнейшее значение. Во-первых, Бах столкнулся с реальностью смерти и в своём творчестве очень глубоко её пережил. Смерть родителей стала для него главным и самым сильным духовным переживанием и откровением в жизни, именно отсюда проистекает его глубочайшая религиозность. Вторым моментом здесь является сиротство Иоганна Себастьяна. Иоганн Кристоф был гораздо старше его, хотя он и приютил младшего брата и занимался его воспитанием и образованием – в целом, он очень хорошо относился к Иоганну Себастьяну, вопреки сложившемуся представлению. Несмотря на достаточно благополучную жизнь мальчика в доме его старшего брата, будущий великий композитор сформировался внутренне закрытым человеком: он писал религиозные сочинения, отрешённые от земной жизни, свою внутреннюю жизнь он не обнаруживал ни перед кем, кроме своего творчества.

В Ордруфе Бах поступил в лицей, где продолжил начальное образование, а музыкой с ним дома занимался его брат. Бах с великим рвением и интересом постигал премудрости музыкального искусства и очень быстро преуспевал в нём. «Иоганн Себастьян проявлял чрезмерное усердие к занятиям; как-то он попросил у брата тетрадь с клавириными произведениями

Фробергера, Керля, Пахельбеля и других композиторов; получив отказ, он вытащил ее своими маленькими ручками из шкафа сквозь запиравшую его решетчатую дверцу и переписывал в лунные ночи. Через шесть месяцев работа была закончена; но брат, найдя у него переписанные ноты, отобрал их»².

Бах отличался глубоким смирением и никогда не думал о себе высоко. Своим главным качеством он считал трудолюбие. Когда его однажды спросили, как он достиг такого мастерства, он ответил просто: «Мне пришлось быть прилежным. Кто будет столь же прилежен, достигнет того же»³. И. С. Бах всегда считал себя не учителем, а учеником. Он всю жизнь тщательно изучал и переписывал произведения многих величайших композиторов, чтобы непрестанно учиться и совершенствоваться в своём мастерстве.

К числу первых творений Баха относятся ставшие результатом занятий композицией со старшим братом органные хоральные прелюдии – это церковные музыкальные последования, предварявшие в лютеранском богослужении пение хора общиной. С технической точки зрения это достаточно простые композиции, выполненные в северо-немецком стиле, но с точки зрения внутреннего содержания, эти хоралы поразительны по глубине и по духовной религиозной зрелости. Обычно такие вещи пишут в зрелом возрасте, когда композитор уже умудрён жизненным и духовным опытом, Бах же их писал в 15-16 лет. В этот период Бахом был сочинён хорал «О, Бог мой и Господь, как велики и тяжки грехи, содеянные мною» – такая внутренняя духовная зрелость исключительна для этого возраста.

Религиозность Баха невозможно понять вне контекста лютеранской духовности. Возникновение протестантизма было обусловлено весьма существенными причинами в жизни церкви. Он ярко выявил сущностные стороны христианства, которые исторически перестали осознаваться и

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2011. С. 73.

³ Там же. С. 86.

чувствоваться в церковной практике, а именно личностное отношение человека и Бога как основы живой веры.

Лютеранство в первое десятилетие своего существования было озабочено преимущественно догматическими вопросами; христианская жизнь, церковная и духовная, отходила на второй план. В жизни Лютеранской церкви остро стал ощущаться недостаток именно практической духовности – личной индивидуальной глубинной связи человека с Богом. Этот недостаток восполнил Иоганн Арндт – епископ Ангальд-саксонского города Целле, лютеранский автор, значение которого гораздо больше его конфессиональной принадлежности. Арндт написал книгу «Об истинном христианстве»⁴, в которой говорил о внутренней, сердечной жизни человека во Христе и именно её ставил во главу угла церковной жизни. Книга Арндта разошлась по всей Европе и пользовалась чрезвычайной популярностью, в том числе и в России, достаточно сказать, что её вручали выпускникам духовных православных учебных заведений. Свт. Тихон Задонский очень ценил это сочинение, ставил его сразу после Библии и в подражание ему написал свою собственную книгу, назвав её точно так же, как и Арндт «Об истинном христианстве».

Иоганн Арндт отводил богословские споры и различия на второй план, но это не было догматическим безразличием, неприемлемым для православных, но было противостоянием тому, что за догматическими и схоластическими спорами исчезала суть христианства, жизнь во Христе. Иоганн Арндт, будучи лютеранином, объективно восстановил святоотеческую традицию. Арндт ссылается на авторитет многих отцов – блж. Августина, свт. Амвросия Медиоланского, прп. Макария Великого и на многих других древних отцов⁵. Арндт повлиял на возникновение пиетизма – движения внутри лютеранства, которое характеризуется приданием особой

⁴ Арндт И. Об истинном христианстве. М., 2016. 1008 с.

⁵ Там же. 1008 с.

значимости личному богообщению, религиозному переживанию, ощущению постоянного нахождения под бдительным и строгим Божиим оком.

Ко времени Баха наступил расцвет лютеранской духовности, который, к сожалению, очень быстро сошёл на нет. Жизнь тогдашнего общества была христоцентрична. Причём, если кальвинизм отличался жёсткостью и суровостью, даже неким фанатизмом бытового существования, то лютеранство, обогащённое линией Арндта и пиетизма, способствовало всяческому расцвету всех здравых проявлений жизни науки, философии и искусства. Бах, хотя и не входил формально ни в какие пиетистские кружки – всю жизнь он был строгим ортодоксальным лютеранином – по духу он принадлежал именно этому направлению лютеранской духовности. Христианство было для него предметом личного переживания. Такое очень внутренне глубокое и сосредоточенное религиозное настроение сформировалось у Баха уже в раннем возрасте. Несомненно, он был религиозно одарён. Он был гением не только в области музыки: с полным правом можно назвать Баха великим религиозным мыслителем, который философствует не словами, а звуками.

Старший брат Иоганн Кристоф дал Иоганну Себастьяну очень многое в музыкальном образовании, но жизнь не позволяла Баху надолго задерживаться в чужой семье. В 1700 году, когда Иоганну Себастьяну было 15 лет, он переехал в городок Люнебург, недалеко от Гамбурга, где поступил в школу святого Михаила на пансион. Параллельно с учёбой он исполнял обязанности певчего. Бах не получил ни светского высшего образования, ни профессионального музыкального, домашнее обучение у брата и самообучение составляют весь образовательный багаж Иоганна Себастьяна. Но отсутствие формального образования восполнялось именно самообучением, что удивительно и беспримерно в мировой истории.

Самообучение шло по двум направлениям. Первое – это изучение музыкальной науки и всей музыки, до которой только Бах мог дотянуться, а также практические музыкальные занятия. Второе – это путешествие в те

города, до которых он мог добраться, где работали известные немецкие мастера. В то время в Европе нотные издания были чрезвычайно редки и дороги, ноты копировались непосредственно переписыванием от руки. И вот таких копий, выполненный баховской рукой дошло до нас весьма много, поскольку Бах не жалел ни времени, ни своего зрения на переписывание нот. Вся музыка того времени, сколько-нибудь достойная внимания, Бахом впитывалась, переосмыслилась, перерабатывалась в его собственном творчестве. И. С. Бах не ограничивался только музыкальным самообразованием, он тщательно изучал богословие, философию и другие дисциплины.

В люнебургские годы он совершает свои первые самообразовательные путешествия. Несколько раз он побывал в Гамбурге, где слушал игру на органе знаменитого композитора и органиста того времени Адама Рейнкена. Через 20 лет жизненная ситуация привела Баха в Гамбург ещё раз, когда он подыскивал себе очередное место работы и намеревался выдержать конкурс на место органиста церкви св. Иакова. В присутствии почти столетнего Рейнкена, Бах играл свои хоральные прелюдии и привёл старика в такой восторг, что он обнял Баха и сказал ему: «Я думал это искусство умерло, теперь же я вижу, что оно ещё живёт в вас»⁶. Это похвала тем более ценна, что Рейнкен был очень скуп на похвалы и считал себя самым значимым церковным композитором.

В 1703 г. Бах закончил обучение и стал устраиваться на работу. Он выдержал экзамен и был принят на пост органиста в новой церкви города Арнштатта – первое значимое место работы Баха. Главная обязанность церковного органиста – обеспечивать богослужение соответствующей музыкой, от органиста требовалось писать и исполнять музыку входа, хоральное прелюдирование, импровизации на причастие и музыку к различным праздникам. К тому времени Бах, усердно работая, очень преуспел в органной игре и сочинительстве. В этот период он писал в

⁶ Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М. 1987. С. 45.

основном только органные и клавирные сочинения. Одно из самых известных сочинений этого периода – знаменитая токката и фуга ре минор – яркий образец северо-немецкого стиля.

В июне 1707 г. Бах получил приглашение из города Мюльхаузена занять место органиста и руководителя церковной музыки в городской церкви св. Власия. Начался новый этап в его жизни: Бах расширил сферу своей деятельности, стал писать церковные кантаты, которые стали одним из главных жанров в его творчестве. За год, проведённый в Мельхаузене, Бах написал 6 кантат на тексты Священного Писания. Первая кантата написана Бахом на текст 129 псалма «Из глубины возвах к тебе, Господи». Вторая кантата Баха № 106 посвящена его излюбленной теме — смерти, эта заупокойная кантата называется «Actus Tragicus»⁷.

1.2. Веймарский период

В 1708 году Бах оставил Мюльхаузен, тюрингский городок, в котором прослужил ровно 1 год и поступил на службу в Веймар, столицу Веймарского княжества, на весьма престижную должность придворного органиста и камерного музыканта герцога Вильгельма Эрнеста. Приглашение такого рода свидетельствовало о том, что Баха уже стали весьма ценить. К 23-м годам он уже славился как мастер-органист и композитор. Он получал хорошее жалованье, но постоянно растущая семья требовала немало средств. Иоганн Себастьян был счастлив в браке, через год после его заключения у него родилась первая дочь, затем сын – будущий известный музыкант Вильгельм Фридеман. Всего у Баха было 20 детей, из которых половина умерли в младенчестве. Поистине, смерть постоянно сопровождала жизненный путь Баха, но он относился к ней по-христиански и по-философски, что было во многом традицией той эпохи.

⁷ Фисейский А. Третья часть «Клавирных упражнений» И. С. Баха: теология в звуке и числе. М., 2006. С. 137.

Во время своего пребывания в Веймаре Бах сочинял много органной музыки, он всё более и более углублялся в духовную музыку. Плодом его занятий стала его знаменитый органнйцикл – «Сборник хоральных прелюдий». Бах планировал написать их полный годовой цикл из 161-го хорала, но закончил только 45 хоралов.

С 1714 года круг обязанностей Баха расширился, он был назначен концертмейстером Кётенской капеллы, и теперь в его обязанности стало входить ежемесячное сочинение кантат для церкви. За 3 года Бахом было написано свыше 20 прекрасных кантат. В сравнении с первыми своими кантатными сочинениями кантаты Веймарского периода представляют собой уже совершенные законченные творения с глубочайшим смыслом. В них уже полностью решены проблемы формы, искания остались позади, и Бах уже в совершенстве владеет своим мастерством. В Веймаре Бах усердно занимался изучением музыки французских, итальянских композиторов, в частности Антонио Вивальди.

В этот период в жизни Баха начались неприятности. Связано это было с тем, что герцог Саксен-Веймарский Вильгельм Эрнст назначил Баха своим капельмейстером капеллы, а место капельмейстера отдал другому и назначил всего лишь концертмейстером. Иерархия должностей была такова: на первом месте стоял капельмейстер – распорядитель всей музыкальной жизни города, концертмейстер же был значительно ниже рангом – он отвечал лишь только за назначенную часть музыкальной деятельности, для Баха это было написание кантат. Бах на герцога очень обиделся, хотя и герцог пытался компенсировать такое ущемление социального статуса Баха, постоянно поднимая жалование и подавая натуральное довольство, отношения их испортились, Бах стал искать другое место службы.

К 1717 году желание Баха покинуть Веймар возросло до крайней степени. К тому времени к композитору проявлял большой интерес один из самых образованных правителей того времени князь Ангальд-Кётенский Леопольд. Он долго звал Баха к себе, однако композитор колебался. Главной

причиной этого было то, что Леопольд был реформатом-кальвинистом, а кальвинизм никакой церковной музыки не допускает, и поэтому работа Баха при Кётенском дворе ограничилась бы только придворной и камерной музыкой. Но, в конце концов, Бах пошёл на то, чтобы лишить себя этой важнейшей для него сферы деятельности, лишь бы вырваться из ненавистного Веймара. И в августе 1817 года Бах принял назначение на должность придворного капельмейстера Ангальд-Кётенского княжества. Контракт был подписан тайно от Веймарского герцога, формально он был незаконным, так как Бах не получил отставки со своей предыдущей должности. Когда герцог узнал об этом, то страшно разгневался и отставки Баху не дал, а в ноябре повелел наложить на Баха арест. Это означало, что Баху запрещалось покидать пределы города. Со временем герцог разрешил уйти Баху в отставку и освободил из-под ареста. Борьба закончилась, и Бах переехал в Кётен.

Итог девятилетнего пребывания Баха в Веймаре: становление Баха как личности со всей духовной высотой и одновременно сложностями его характера, счастливая семейная жизнь, приобретение славы как органиста и исполнителя на клавире. Но главное, конечно, это достижение определённого творческого совершенства в написании большого количества кантат, органной и клавирной музыки с глубочайшими религиозно-философскими смыслами. Духовным наполнением стали отличаться у Баха даже формально не имеющие отношения к церковной музыке жанры — органные трио-сонаты.

1.3. Кётенский период

Под Рождество 1717 г. 32-летний Бах с женой и тремя детьми переезжает в Кётен к князю Леопольду на почётную должность придворного капельмейстера. «Князь был молод, хорошо образован, очень любил музыку, играл на скрипке. Он гордился своим капельмейстером и благосклонно

относился к нему, брал с собой в различные поездки. Со временем между ними возникла сердечная дружба, продолжавшаяся и переезда Баха из Кётена»⁸.

Кётенский двор был реформаторским и не допускал никакой церковной музыки, и в Кётене Бах сосредоточился на сочинении самых разнообразных инструментальных произведений, оркестровых и камерных. Здесь он закончил формирование своего особого стиля, особого музыкального языка. Произведения этого периода поражают совершенством и глубиной. Бах впитал в себя всю европейскую звуковую среду своего времени – эпохи барокко. Музыка итальянских, французских и английских композиторов, которую Бах изучал самым тщательным образом, переплавилась с изначальной северо-немецкой основой творчества Баха, с её эмоциональностью и энергичностью. Результатом был выработанный Бахом некий подытоживающий, вобравший в себя всё ценное из национальных культур, общеевропейский музыкальный язык.

Баховская музыка подытожила эпоху барокко. В дальнейшем в музыку всё больше будет проникать стиль классицизма, так называемый галантный стиль. В галантном стиле музыка стала стремиться к простоте, приятности звучания, по преимуществу, отодвигая на задний план сложность и символическую смысловую нагрузку, которая сосуществовала с музыкой. Бах владел галантным стилем и написал несколько произведений в этом духе. Но все, же совершенно сознательно Бах обращал свой взгляд в прошлое, в эпоху изощрённого мастерства, духовного символизма, с её архаичной и чрезвычайно сложной музыкальной техникой.

Обратившись к инструментальным жанрам, Бах написал в Кётене огромное количество произведений. Среди них сонаты, сюиты для скрипки и виолончели соло, многочисленные клавирные сочинения, такие как французские и английские сюиты, инвенции, 6 Бранденбургских концертов – весьма разнообразные сочинения, как по составу, так и по форме. Среди всех

⁸ Швейцер А. Иоганн Себастьяна Бах. М. 2011. С. 78.

этих сочинений выделяется «Хорошо темперированный клавир» (ХТК), законченный композитором в 1722 году.

Время жизни в Кётене для Баха было и творчески, и житейски очень благоприятным: у него было много времени для композиторского творчества, шесть лет никакие неприятности не омрачали его творческой радости. Но в Кётене же Баху пришлось пережить тяжёлое потрясение: летом 1720 года скончалась любимая и верная супруга Баха, когда он сопровождал князя Леопольда на отдыхе в Карлсбаде. Быстрых средств связи тогда не было, и Бах приехал уже на могилу своей жены. На руках у него осталось четверо детей: трое сыновей и дочь. Со смертью супруги у композитора появились бытовые и домашние заботы, композитор стал задумываться о дальнейшей судьбе сыновей – он очень хотел дать им высшее образование. Сам Бах такого образования не получил, но очень хотел дать его своим сыновьям. Но в Кётене такой возможности не было. Это был очень хороший, но маленький городок без высших учебных заведений, и Бах решает искать себе другое место работы. Для этого были внутренние побуждения: композитор хотел писать церковную музыку, и смерть жены только углубила религиозные настроения Иоганна Себастьяна. Князь Леопольд не препятствовал ему в поисках нового места⁹.

Через полтора года после смерти своей супруги Бах вступил в брак во второй раз. Женой его стала Анна Магдалина Вюлькен, дочь придворного трубача, которая сумела прекрасно обустроить семейную жизнь композитора – их союз стал очень счастливым. Помимо забот о детях от первого брака и о своих, она превосходно вела домашнее хозяйство, а главное, будучи очень музыкальной, стала помощницей Баху и в его творчестве. Она хорошо пела и играла на клавире, помогала переписывать ноты своего супруга. Сохранился ряд прекраснейших произведений Баха, переписанных её рукою. С годами её почерк стал так похож на почерк мужа, что их трудно различить. Для жены

⁹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2011. С. 80.

И. С. Бах написал несколько сборников сочинений, сохранились две «Клавирные книжки для Анны Магдалены Бах».

В июне 1722 года Баха пригласили на должность кантора церкви святого Фомы в Лейпциге. В творческом плане г. Кётен был самым лучшим местом: престижная должность, хорошее жалование, хорошие музыканты и чуткая публика – ничего этого в Лейпциге не было. Статус городского музыканта после музыканта придворного был намного ниже, жалование определили примерно в 3 раза меньше, чем в Кётене. Но здесь в Лейпциге было гораздо больше возможностей для работы по частным заказам с гонорарами. Сыграли свою роль ещё два обстоятельства: городской музыкант – должность пожизненная, придворный музыкант рисковал потерять свою должность с приходом нового господина. Во-вторых, к этому времени в семье Баха было уже 5 детей, и двое старших сыновей уже заканчивали гимназии. Бах хотел дать им университетское образование. В Кётене университета не было, а в Лейпциге был один из лучших университетов Германии. Тем не менее, Бах полгода раздумывал над этим предложением, так он описывал то время: «Мне показалось, вначале очень странным, что после того, как я был капельмейстером, стану кантором, почему моё решение и затянулось на четверть года. Но это место так благоприятно описали мне, тем более что сыновья мои должны были приступить к учению, что я наконец-то решился во имя Всевышнего направиться в Лейпциг»¹⁰.

И. С. Бах приехал в Кётен мастером органной музыки и церковной кантаты, а покинул его мастером с яркой неповторимой индивидуальностью во всех жанрах своего времени, за исключением оперы.

¹⁰ Морозов С.А. Бах. М. 1975. С. 142.

1.4. Лейпцигский период и последние годы жизни

В мае 1723 года Баха утвердили на должность кантора церкви святого Фомы, и он переехал со всей своей семьёй в Лейпциг. Таким образом, этот город стал последним для Баха, тем городом, в котором он прожил 27 лет до самой смерти в 1750 году.

Годы баховских странствий закончились, перед Лейпцигом Бах сменил много мест, что было нормой той эпохи: музыканты, художники, архитекторы перемещались по всей Европе. Но биография баховских перемещений была очень узкой, ограниченной лишь Северо-Восточной Германией. У Баха не было больших амбиций. Несомненно, он знал себе цену, ведь он был первым органистом и клавесинистом того времени в Германии, но он не считал себя великим композитором. Он просто писал музыку, как и все капельмейстеры, что было его профессиональной обязанностью, он стремился стать мастером в своей области творчества, старался делать всё максимально качественно: разбираться в инструментах, играть на них, чинить их, сочинять музыку и наполнять её богословским смыслом.

В Лейпциге семья Бахов поселилась в доме, который полагался кантору – руководителю церковного хора. Бах был всегда гостеприимен, всякий проезжий музыкант считал своим долгом посетить его. В таком общении он никогда не возносился, принимал всех с большим почтением и уважением, помогал малоимущим музыкантам. Иоганн Себастьян владел большой библиотекой, что по тем временам было очень расходом, он интересовался всеми богословскими и философскими новинками: казалось, что у него были все книги, которые выходили в то время в Германии по богословию и философии, также он имел большое собрание немецкой поэзии.

Основной служебной обязанностью Баха на новом месте было руководство музыкой в двух главных городских церквях – церкви св. Фомы и церкви св. Николая, т. е. написание и исполнение праздничной и церковной

музыки. В первой Бах лично руководил исполнением музыки во время богослужения, во второй под руководством Баха работал его хормейстер. В богослужении кантор обязан был принимать участие в воскресные и праздничные дни. Хор и оркестр делился между двумя церквями св. Фомы и св. Николая, так, спев кантату в церкви св. Фомы, хористы и музыканты перебежали в храм св. Николая и пели кантату там, где богослужение начиналось позже. Кантор по уставу сопровождал богослужение органной игрой, но главное, что от него требовалось, – исполнение с хором и органом кантаты между Евангелием и проповедью. Нужно было сочинить её, проверить работу переписчиков и провести репетиции с солистами и хором за неделю, так как к следующему воскресению должна быть готова и исполнена новая кантата. На церковный год требовалось 50 кантат. За первые 4 года в Лейпциге Бах сочинил около 200 композиций. Он мог бы использовать ранее написанные, но он этого не делает. И только на 5-6-й год он чувствует, что обеспечил себя достаточным количеством кантат на все воскресные дни и праздники и может повторять уже написанные. Кроме музыки в церкви, ему всё чаще приходилось выполнять частные заказы знатных горожан, поскольку такие произведения пользовались большим спросом. Так, например, Бах написал две траурные кантаты, одна из которых исполнялась при погребении любимого им князя Леопольда Кётенского, а другая – при произнесении надгробной речи на смерть королевы Польской Кристианы. Также он написал множество мотетов для хора мальчиков лейпцигской школы св. Фомы, многие из которых обладают невероятным мелодическим и гармоническим богатством, одухотворённостью¹¹. Мотет «Иисус моя радость» написан летом 1723 г. для заупокойной службы по умершей жене городского советника. В середине этого большого мотета звучит колыбельная несравненной, потрясающей красоты.

Со временем городской совет поручает Баху руководство авторитетным музыкальным коллективом – музыкальной коллегией

¹¹ Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987. С. 38.

лейпцигского университета. Это профессиональный коллектив певцов и инструменталистов, они выступали по случаю городских празднеств в кафе Циммерман в центре города. Бах работает с этим коллективом, сочиняет для них музыку, готовит концерты.

Искусство Баха с 1720-х гг. развивается по восходящей в плане освоения самых современных приёмов музыкальной выразительности. С 1728 г. он готовит одно из величайших произведений своей жизни – «Страсти по Матфею» – вершина баховского творчества и одна из вершин европейской музыки. Произведение было исполнено 15 апреля 1729 г. в церкви св. Фомы на вечерней службе великой страстной пятницы¹².

Когда мы смотрим на творческую биографию Баха, то до 20–30-х годов она выглядит восхождением в русле самых современных по тому времени музыкально-исторических традиций – «Страсти по Матфею» в этом плане вершина. «Сегодня они с успехом исполняется на концертах благодаря своей театральной, почти оперной драматичности. А между тем настоящей, "чистой" оперы Бах не писал. В его огромном наследии присутствуют все современные ему жанры, кроме оперного. Этот факт может показаться странным, ведь опера являлась популярнейшим жанром во многих странах. Церковная музыка, наоборот, становилась всё менее популярной, общество жаждало страстей и чувств»¹³. Но И. С. Баху не нужна всемирная слава, невероятный накал страстей, не к этому он стремился, главным было – служение Богу через свою музыку.

С этого времени отношения слушателей к Баху начинают меняться. Всё чаще священнику приходится обращаться к прихожанам со словами: «Хватит разговаривать во время музыки». За этими изменениями лежат глубинные вещи. Музыка казалась скучной, поэтому слушатели и разговаривали, но она не казалась скучной 10 или 15 лет назад. Ключевое слово здесь – эпоха Просвещения, её начало в Германии как раз совпадает с

¹² Морозов С.А. Бах. М., 1975. С. 153.

¹³ Ветлугина А. Бах. М., 2012. С. 225.

началом работы Баха в Лейпциге. Эпоха Просвещения окончательно отодвигает всё, что связано с церковной культурой на периферию культурно-исторического процесса. Слушатели теряют интерес к церковной музыке не потому, что она плоха, а потому, что она церковная. До сих пор все крупные немецкие композиторы сделали себе имя в церковной музыке, после этого времени ни один крупный немецкий композитор не создал себе авторитета в этой области. В музыкальном плане этот поворот наступает, прежде всего, через поворот отношения к протестантскому хоралу. В течение двух веков хорал, т. е. общинная церковная песня, был центральным элементом немецкой музыкальной культуры, национальная немецкая музыкальная культура выросла из хорала. В начале XVII в. хорал объявлен старомодным, потому что с точки зрения новых музыкантов, идеологов, музыка должна передавать не общинные чувства, а чувства индивидуальные. Поэтому акцент ставится на сольных музыкальных номерах: ариозо, арии, речитативы. Полифоническая музыка теперь становится скучной. Новая музыка индивидуальности раскрывается, прежде всего, через одnogолосное пение с инструментальным сопровождением. За одно поколение немецкая музыка разрывает все связи с прошлым.

Эта перемена произошла во время жизни Баха. Он начинает чувствовать, что его искусство перестаёт быть востребованным. До сих пор он двигался в русле передовых тенденций европейского музыкального искусства, но теперь поток меняет направление: Бах продолжает двигаться, но против течения. Резко снизился уровень интенсивности его творчества: за первые 5 лет в Лейпциге Бах написал около 200 кантат, за все 1730-е гг. – не более 15, кантаты 1740-х гг. вообще единичны, всё более консервативным становится их музыкальный стиль. Эпоха церковной музыки уходит в прошлое, и Бах мог бы расстаться с ней, обновить свой стиль, но он человек веры, традиции и общины: эпоха уходит в прошлое, и Бах уходит вместе с ней.

Иоганн Себастьян Бах продолжает руководить церковной музыкой Лейпцига, но отныне очень редко пишет что-то новое, всё чаще он использует ранее написанное – повторяет многочисленные кантаты, сочинённые им в первые годы пребывания в Лейпциге, или приспособливает и переделывает под определённые церковные события другие свои произведения. В них Бах вписывал недостающие музыкальные номера, как правило, краткие речитативы. Так появились «Рождественская» и «Пасхальная» оратории. Возможно, здесь сказалась усталость композитора, ведь в течение 6 лет он проделал колоссальный труд, целиком погрузившись в интенсивное написание церковной музыки. Такая интенсивность вовсе не требовалась от кантора его служебными обязанностями, стало быть, она диктовалась исключительно внутренней мотивацией и требовала больших внутренних затрат. Несколько отстранившись от написания богослужебной музыки, он направил своё творчество в иное русло: вернулся к органной музыке. Из-под пера композитора стали выходить грандиозные прелюдии и фуги, жанр, к которому Бах не обращался более десяти лет. Одно из таких произведений «Прелюдия и fuga ми минор» для органа.

К 1740 году старшие сыновья Баха вступили в самостоятельные поприща и радовали отца своими успехами. Первый сын, Вильгельм Фридеман, служил придворным органистом в Дрездене, потом стал городским органистом в Галле. Второй сын, Карл Филипп Эммануил, поступил на службу к Фридриху Великому, королю Пруссии, став его личным аккомпаниатором, и переехал в Берлин. Младший сын, Иоганн Кристиан, делал отличные успехи в учёбе, впоследствии именно он окажет очень сильное влияние на юного Моцарта.

К 1740-м годам относится сборник баховских хоралов, который так и называется «Сборник Лейпцигских хоралов» и включает в себя обработки прежних произведений композитора, и написанные в 1740-е годы хоралы, и скорее всего, одно из самых последних произведений Баха – хорал «Пред троном Твоим предстаю».

В последние 10 лет жизнь Баха была относительно устойчива: он продолжает руководить музыкой в церкви св. Фомы, отношения с начальством улажены, и даже к равнодушию слушателей он привык. Бах наводит порядок в своём собственном музыкальном хозяйстве: он редактирует ранее написанные произведения, объединяет их в сборники – органные хоральные прелюдии, «Хорошо темперированный клавир»; дописывает 3 части мессы си минор, большая часть музыки в этой мессе заимствована из прежних кантат. Новые произведения, написанные в эти годы, нацелены на решение самых сложных композиционных проблем: Вариации Гульберг, органные хоральные прелюдии, циклы «Музыкальное приношение» и «Искусство фуги». Бах хочет оставить последующему поколению образцы самой виртуозной музыкальной логики, эти произведения довольно редко писались по заказу, они шли из внутренней потребности композитора¹⁴. У Баха всё спокойно: благополучие на работе и в семье, жена Анна Магдалена заботливо опекает стареющего мужа и очень бережно воспитывает младших детей, старшие сыновья уже служили органистами.

В последние годы у Баха стало стремительно ухудшаться зрение: он начал слепнуть. Бах всё более и более погружался внутрь себя, он лежал в затемнённой комнате и диктовал своему зятю последнюю хоральную обработку на текст Лютера «Пред троном Твоим предстою я, Господи». Пьеса «Искусство фуги» осталась незаконченной. Это грандиозная тройная fuga, содержащая три темы и невероятно технически сложная. В качестве третьей темы Бах ввёл записанную нотами свою фамилию – «В-А-С-Н» (си бемоль-ля-до-си). «Уже в Веймаре Иоганн Себастьян указал своему коллеге Вальтеру на особенность четырех букв своей фамилии, объясняя этим музыкальность всех Бахов. Вальтер упоминает об этом в небольшой заметке, которую он посвящает своему бывшему другу, подчеркивая, что наблюдение исходит от самого господина капельмейстера Баха. Но странно, что он ждал

¹⁴ Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. М., 1991. С. 54.

до последних своих дней, прежде чем приступил к сочинению фуги на столь интересную тему»¹⁵. Так звучит фамилия Бах и символ Креста (См. приложение 1).

Вскоре после введения в фугу этой темы работа прервалась, в рукописи здесь стоит пометка его сына Карла Филиппа Эммануила: «Над этой фугой, где имя Баха проводится в противосложении, автор скончался». Противосложение – это одновременное соединение всех тем фуги. Этой фугой Бах показал совершенное музыкальное изображение смерти.

В 1749 году Бах после двух глазных операций совсем ослеп, эти неудачные операции окончательно подорвали здоровье композитора. 18 июля 1750 г. случился инсульт, 20 июля Бах пригласил священника для последней исповеди и причастия. 28 июля за несколько часов до смерти к композитору ненадолго вернулось зрение: «Я вижу свет!» – сказал он своей любимой жене. Что за свет созерцал Бах на пороге смерти, мы точно знать не можем, но вечером того же дня его не стало, кончина величайшего композитора была тихой и мирной.

И. С. Бах был похоронен на кладбище при церкви св. Иоанна. В 1947 году он был перезахоронен в алтаре лейпцигской церкви св. Фомы, где композитор прослужил 27 лет. У лютеран не принято хоронить в алтаре, но для Баха сделано исключение.

Последнее сочинение Баха «Искусство Фуги» было издано посмертно, но не удалось продать и 30 экземпляров. Сыну Баха Карлу Филиппу Эммануэлю пришлось продать матрицу этого издания с молотка, чтобы хоть как-то возместить убытки. Известно, что однажды Моцарт оказался в церкви св. Фомы в Лейпциге во время исполнения мотетов Баха. После окончания исполнения он попросил, чтобы ему показали все его партитуры, имевшиеся в наличии. Самих партитур не было, но нашлись голоса, и Моцарт, разложив голоса на руках, коленях и стульях, начал просматривать их и не встал, пока

¹⁵ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2011. С. 305.

не закончил чтение. Влияние Баха, безусловно, сказалось на самом великом и глубоком произведении Моцарта – «Реквиеме»¹⁶.

Возрождение интереса к Баху в XIX в. связано, прежде всего, с именем Мендельсона, когда под его руководством в 1829 г. хор из 400 человек в сопровождении оркестра исполнил в Лейпциге «Страсти по Матфею», что стало настоящим триумфом. Все великие композиторы после Мендельсона, включая Бетховена и Шумана, Брамса и Вагнера, Шостаковича и Шнитке, обращались к Баху как к неиссякаемому источнику музыкального и духовного вдохновения. Человечеству понадобилось несколько веков, чтобы осознать то, что Бах осознавал всем своим существом: «Нет и не может быть на земле истинного счастья, кроме одного – служить Богу и воспевать Славу Божию!»¹⁷.

Выводы

В первой главе мы рассмотрели основные периоды жизни и творчества великого немецкого композитора И. С. Баха. С детства он был погружён в музыкальную атмосферу своей семьи, поскольку происходил из знаменитой династии музыкантов, в которой было много профессиональных артистов и исполнителей. Бах рано вкусил опыт смерти, в 10 лет он потерял отца и мать и остался сиротой. Композитор не получил профессионального музыкального образования, не заканчивал никакого высшего учебного заведения, но очень много занимался самообразованием: от руки переписывал все доступные ему произведения, не жалея времени и здоровья, тщательно их изучал и перерабатывал в своём творчестве; совершал длительные путешествия, чтобы послушать лучших музыкантов-исполнителей. Но И. С. Бах не ограничивался только музыкальным самообразованием: он тщательно изучал Священное Писание, богословие и философию, чем в совокупности самостоятельно сформировал себя величайшим мастером духовной музыки, что поистине

¹⁶ Иларион (Алфеев), митр. В каждой музыке Бах // Правмир. 2020. URL: <https://www.pravmir.ru/v-kazhdoj-muzyke-bah> (дата обращения: 15.04.2020).

¹⁷ Швейцер А. Иоганн Себастьяна Бах. М., 2011. С. 115.

удивительно, поскольку превзойти его не смог никто из величайших, образованнейших и талантливейших композиторов.

Большую часть жизни И. С. Бах прослужил органистом, в обязанности которого входило сопровождение богослужения органной игрой, и кантором – руководителем церковного хора. Главное, что от него требовалось, – исполнение с хором и органом кантаты между Евангелием и проповедью. И Бах блестяще с этим справлялся, потому что за тот период он сочинил 5 богослужебных кругов кантат.

Большая часть музыки Иоганна Себастьяна написана, прежде всего, для богослужений, поэтому как истинный христианин он не стремился к мирской славе. Его жизнь протекала в очень узком кругу: человечество мало знало о нём за пределами Германии, границы которой он никогда не пересекал. До конца своих дней он жил в служебных помещениях и продолжал своими руками переписывать собственные ноты, а также партитуры предшественников. Иоганн Себастьян в высшей степени овладел своим ремеслом: ему не нужно было куда-либо ездить для повышения своего мастерства. Священное Писание, богословские и философские книги, общение с коллегами, семья, сама его внутренняя духовная жизнь, совершенно скрытая от окружающих, – всё это делало ненужным для Баха перемещение в пространстве ради блестящей карьеры и славы.

Громадное творческое наследие композитора составляет около тысячи произведений различных жанров: 300 духовных кантат, несколько ораторий, пассионы (Страсти по Иоанну, Матфею и Марку), 4 короткие мессы, большая месса h-moll (си минор), мотеты, хоралы и др.

Большая часть вокально-драматических произведений создана в Лейпцигский период (1723-1750), когда Бах служил в должности кантора. Композитор был искренне верующим человеком: вся его музыка (как хоралы для органа, так и духовные кантаты) проникнута глубокой религиозностью. Новизна баховской трактовки многих жанров связана с его особенным

отношением к текстам Священного Писания, а также со стремлением к слиянию в музыке содержательных и звукоизобразительных средств.

Как и всякий пророк, он не был по-настоящему оценен в своё время и в своём отечестве: его знали как великолепного органиста, но мало кто осознавал гигантский масштаб его композиторского дарования. Место захоронения Баха не было отмечено даже надгробным камнем, а его вдова была вынуждена жить подаянием и умерла в нищете.

Глава 2. Религиозно-философское содержание творчества И. С. Баха

И. С. Бах был глубоко верующим христианином, он мыслил свою деятельность как служение Богу – Бах являет нам замечательный пример славословия Творца. Большая часть его партитур подписаны такими словами: S. D. G. – Soli Deo Gloria («Единому Богу слава») – или J. J. – Jesu juva («Иисус, помоги!») (См. приложение 2). Эти буквы были для него не просто формулой, но исповеданием веры, проходящей через всё его творчество.

На уроках композиции И. С. Бах диктовал своим ученикам: «Благозвучная гармония, должна служить славе Божьей и достойному утешению чувства; так что конечная и последняя цель всей музыки, – служение славе Божьей и освежение духа. Там, где это не принимается во внимание, там нет настоящей музыки, а есть диавольская болтовня и шум¹⁸», «Во славу Божию, ближнему на поученье»¹⁹ – такой текст предваряет его «Органную книжечку», написанную для сыновей и учеников. Из этих высказываний мы видим, что И. С. Бах был действительно религиозным человеком: он писал музыку, прежде всего для богослужений. В 30-е гг. XX в. в Америке была обнаружена Библия с его многочисленными пометками, которые очень ясно свидетельствуют, насколько Бах был религиозен. Творчество композитора выдержано в ритме богослужения: он пишет органные прелюдии, вводит песнопения и хоралы, аккомпанирует им, создаёт музыкальное размышление над евхаристической тайной во время Причащения и завершает все поклонения в форме фуги. Хоралы, написанные им, всегда находятся в тесной связи с библейскими воскресными чтениями, его кантаты созданы не для концертного исполнения, но для того, чтобы быть составной частью литургии. Искусство Баха было глубоко канонично, но жёсткие рамки музыкального канона не сковывали ни его творческую фантазию, ни его мелодический дар, ни его полифоническое мастерство.

¹⁸ Швейцер А. Иоганн Себастьяна Бах. М., 2011. С. 119.

¹⁹ Там же. С. 120.

Наоборот, внутри них он чувствовал себя наиболее уютно, поскольку именно они позволяли в полной мере раскрыться его композиторскому мастерству.

Всякий раз, садясь за новое сочинение, И. С. Бах прежде всего проигрывал для себя сочинения других композиторов, из которых черпал вдохновение: он ощущал себя не изолированным гением, возвышающимся над своими современниками, но, прежде всего, неотъемлемой составной частью великой музыкальной традиции, к которой принадлежал. Бах – представитель консервативного, традиционного мышления: он не разрушает, а собирает великую средневековую традицию. У Фомы Аквинского есть сумма теологии, Бах – это тоже сумма, но музыкальная и звучащая. Как Фома подытожил теоретический богословский опыт средневековья, так Иоганн Себастьян Бах собирает и подытоживает в некую сумму музыкальный опыт, музыкальную традицию эпохи барокко, очень бережно относясь к ней. Бах положил на музыку практически все стихотворения Лютера, и в этом смысле он был частью того созидательного процесса, которым в его времена занималась лютеранская церковь. Х. Шульце писал: «Если бы по какой-то причине все поэтические произведения Лютера были утрачены, то их можно было бы восстановить по партитурам Баха»²⁰.

Все произведения И. С. Баха наполнены глубокой религиозностью. Это единство содержания духовной и светской музыки у композитора подчёркивают авторитетные баховеды нашего времени. Среди них, в частности, руководитель Лейпцигского Bach-Archive, профессор Гарвардского университета Кристоф Вольф. В ходе одной из творческих встреч в рамках баховского фестиваля 2004 года в Лейпциге, он высказал следующие важные положения: «Естественное деление баховского наследия на различные жанровые сферы повлекло за собой в XVIII – начале XIX века неоправданное разделение содержания сочинений Баха на сферы возвышенного и земного, духовного и обыденно-бытового. Между тем, и содержание, и тематика являются едиными, преодолевая жанровые барьеры и

²⁰ Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. М., 1980. С. 124.

рамки. Светские, духовные, вокальные, инструментальные творения Баха говорят об одном и том же, одним и тем же языком. Сочиняя музыку по случаю именин курфюрста Саксонского или дня рождения его супруги, композитор просто не мог не думать о таинстве рождения Христа, воплощая своё эмоциональное отношение к этому событию библейской истории; "Траурная ода", созданная на смерть саксонской королевы, несомненно, вобрала в себя круг размышлений и переживаний Баха в связи со страданиями и мученической смертью Иисуса Христа»²¹.

И. С. Бах ценен для нас своим цельным подходом к сочинениям. Он не писал сначала красивую мелодию, а потом всё остальное, он задумывал произведение цельно. Органист, профессор Московской консерватории А. Фисейский, писал: «Бах был, безусловно, гениальным архитектором в музыке: в его творениях нет места ничему случайному. Подобно средневековым зодчим, он конструировал свои опусы так, что каждая деталь в них обусловлена логикой целого»²². Как православных людей нас привлекают именно логика и цельность. Если западный композитор после Баха комментировал текст Евангелия, то Бах жил в нём и реализовывал в нём свою музыку.

Огромное значение в творчестве Баха играла музыкальная риторика: сочинения Баха насыщены всевозможной символикой. Эти символы очень много говорили слушателю произведений Баха в то время. Главнейший символ в музыке Баха – **Крест (Распятие)**. «Крест в творчестве Баха связан с западными христианскими идеями "теологии креста" ("Theologia Crucis"), заложенными в знаменитых словах апостола Павла "Я сораспялся Христу, и уже не я живу, но живёт во мне Христос" (Гал. 2:19-20), далее продолженном в средневековом учении *compassio* (XII) – о слиянии с Богом через прямую индивидуальную сопричастность Страстям Господним ("Не смогут гвозди ранить Распятого иначе, нежели пройдут до рук твоих и ног твоих", – писал

²¹ Wolff Christoph. Bach: Essays on His Life and Music. London. 1991. С. 346.

²² Фисейский А. Третья часть «Клавирных упражнений» И. С. Баха: теология в звуке и числе. М., 2006. С. 142.

Б. Клервосский). Особенно это выделено в реформационных учениях И. Таулера и М. Лютера, что было очень близко Баху как лютеранину»²³. Отсюда происходит пронизанность всей его музыки крестной символикой. В зависимости от художественного контекста Крест в музыке И. С. Баха многообразно изображается в виде наглядной нотной эмблемы страстных мук, и смерти Христа, и даже в фамилии самого композитора – крестообразная монограмма ВАСН в последнем сочинении композитора – «Искусстве фуги» (См. приложение 1).

Другой символ, часто встречающийся у Баха, – «витание ангелов». «Мелодический рисунок в таких случаях напоминает идеальную линию взмахов ангельских крыльев. Эту линию можно разглядеть в первых фразах "Sanctus" из мессы си минор. В клавирной музыке этот символ часто появляется в пьесах, написанных в тональностях с тремя знаками, в частности в A-dur (ля мажоре) и Es-dur (ми бемоль мажоре), связанных с символом Троицы»²⁴. Также в баховском творчестве присутствует мотив шага. Бах – певец пути, он мистик, который идёт по пути как истинный христианин, даже «Бранденбургские концерты» – это гимн мирозданию, созданному Богом для человека.

Во времена Баха в искусстве большое внимание отводилось человеку с его страстями и пороками, всё больше в обществе витали идеи гуманизма, но всё меньше оставалось места для Бога. Но у Баха всё происходило наоборот: с годами в его музыке уменьшалось светское и увеличивалось церковное и божественное, что особенно чувствуется в его последних произведениях: «Страстях по Матфею», «Искусстве Фуги», «Мессе си минор». А. Фисейский писал: «Это мистическое ощущение постоянного общения с Богом и свидетельство о Нём через музыку в сочетании с гениальной одарённостью, в конечном итоге позволило Баху в произведениях зрелого периода создать

²³ Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: художеств. идеи европ. музыки XVII-XX вв. Учебное пособ. для музык. вузов и вузов искусств. СПб., 2006. С. 85.

²⁴ Зарубина Л.П. Философия и музыка. Челябинск, 2008. С. 176.

удивительный художественный сплав, равного которому не знает история мировой музыкальной культуры»²⁵.

2.1. Инструментальное творчество.

Эпоха барокко характеризуется расцветом профессиональной инструментальной музыки. В творчестве И. С. Баха она занимала значительное место. Иоганн Себастьян сам был прекрасным музыкантом-исполнителем: никто не мог сравниться с ним в игре на органе и прочих клавишных инструментах, – он был лучшим в этой области: всю жизнь композитор совершенствовался в органном и клавирном исполнительстве. Бах прекрасно разбирался в акустике и устройстве инструментов, так что его постоянно приглашали во многие города Германии на экспертизу органов как самого опытного и компетентного мастера – всё это плоды самообучения.

Клавишные инструменты были распространены в эпоху барокко, их было великое множество. Главным из них был, конечно же, орган – огромный инструмент, устанавливаемый по преимуществу в церквях, иногда ещё в богатых княжеских дворцах. Орган имел важнейшее значение для церковного богослужения. Этот инструмент представляет собой огромное количество труб: от гигантских до крошечных, разных тембров и регистров. В эти трубы поступает воздух, нагнетаемый большими мехами: сейчас это делается при помощи электричества, в то время воздух в меха накачивался вручную. Открывается доступ воздуху посредством нажатия тех или иных клавиш на органной клавиатуре, которая отличается от фортепианной. Клавиатур несколько, минимум две, а на больших органах их число доходит до пяти, есть ещё и ножная клавиатура для басовых нот, которая называется педалью. Таким образом, на органе играют и руками, и ногами. Играть на органе очень сложно, потому что требуется, отменная координация рук,

²⁵ Фисейский А. Третья часть «Клавирных упражнений» И. С. Баха: теология в звуке и числе. М., 2006. С. 147.

каждая из которых играет на своей клавиатуре, а также умение играть ногами на педалях.

Органу присуще выражение мелодии через агогику (ускорение и замедление темпа), а не через динамику и не через увеличение или ослабление звука. На нём невозможно увеличить громкость за счёт увеличения силы нажатия клавиши: в одном регистре громкость всегда остаётся одинаковой. У исполнителя в этой ситуации есть такой инструмент как агогика: внутри фразы какие-то звуки берутся чуть позже, какие-то чуть раньше, но, благодаря этому, мелодия начинает дышать. При восхождении мелодии вверх всегда есть некое замедление: вверх всегда трудно идти и физически, и духовно. Нисходящие звуки всегда идут с ускорением. Внутри более объемных периодов нужно вернуть время обратно: если было ускорение, то потом должно быть замедление – за счёт этого появляется удивительное дыхание мелодии. Это средство музыкальной выразительности наиболее пригодно для выражения духовной составляющей музыки: динамика выражает страстную природу человека, а агогика находится в сфере бесстрастия.

«Центральное место в инструментальном творчестве Баха занимает именно органная музыка. Бах переосмыслил и обновил традиционные жанры органной музыки: токкату, фантазию, пассакалью, хоральную прелюдию»²⁶. Одно из самых знаменитых органных сочинений Баха – токката и fuga d-moll (ре минор). Она написана в тональности ре минор, что придаёт ей скорбный, печальный характер. Эта тональность у Баха всегда связана с образом смерти, а особенно с крестной смертью Иисуса Христа. В произведении преобладает нисходящее движение, что обозначает близкий конец, завершение жизни. Но в то же время в токкате и фуге есть фигура кругообращения (возвращение к исходнойноте оборота), символизирующая вечность.

²⁶ Чубрик А. Иоганн Себастьян Бах // Классическая музыка. 2002-2009. URL: <https://classic.chubrik.ru/Bach/> (дата обращения: 12.03.2020).

Большую роль в эпохе барокко сначала в католической, затем и в протестантской культуре играл танец. Ещё Фома Аквинский дал зелёный свет карнавалу, и танец очень активно проник в быт и бытие западного человека. Бах очень часто пользуется языком танца и танцевальной европейской музыки для своих целей: он создавал «Английские» и «Французские сюиты», партиты, где присутствует танцевальная музыка. Но Бах переработал эту музыку определённым образом, так что она очень часто является отражением духовного. Особенно это относится к таким танцам как Сарабанда и Пассакалия.

Обратимся к известной баховской органной «Пассакалии и фуге» до минор. В традиции эпохи барокко пассакалия исполнялась перед богослужением, а fuga в финале. Это произведение по кругу образов относится к Страстной седмице, страстям Христовым. Большая часть сочинений И. С. Баха относится именно к этому периоду церковного года. Вот что говорил Кудряшов, профессор Московской консерватории об этом произведении: «Первые вариации содержат многочисленные паузы в верхних голосах, нисходящие секундовые ходы, что передаёт аффект (символ) страдания при мысли о скорой смерти. 3-я вариация интонационно близка теме хорала "WasGotttut, dasistwohlgetan" ("Что Господь хочет, то во благо") выражает идею готовности Сына Божия принять волю Отца, сколь бы ни была она сурова. В фуге можно услышать буквальное восхождение на Голгофу – троекратное проведение восходящей фигуры (240-245 такты), и три креста, стоящих на Голгофе – в 264-266-й тактах трижды звучит фигура креста»²⁷.

Среди всех инструментальных сочинений И. С. Баха особо выделяется **«Хорошо темперированный клавир» (ХТК)**, законченный композитором в 1722 году. Под названием «темперированный» (уравненный) клавесин имеется ввиду особая настройка инструмента, и в то же время это обозначает

²⁷ Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: художеств. идеи европ. музыки XVII-XX вв. Учебное пособ. для музык. вузов и вузов искусств. СПб., 2006. С. 138.

одно из важнейших музыкальных достижений того времени. На клавишных инструментах невозможно было играть во всех тональностях, т. к. тогда ещё не использовалась система настройки, практикуемая в настоящее время – деление октавы на 12 совершенно равных полутонов. Этот принцип был введён только в XVII веке.

«Хорошо темперированный клавир» (ХТК) написан во всех возможных тональностях и содержит 24 прелюдии и фуги для клавира. Бах преследовал своим трудом две цели: первая цель – показать, что все тональности могут быть благозвучны, при том, что каждая тональность имеет свою окраску и символический смысл; вторая цель – педагогическая: научить своих учеников сочинять прелюдии и фуги, анализировать и играть их. До сих пор этот сборник является одним из главных трудов как для музыкальной науки и педагогики, так и для многих пианистов-исполнителей. Вот что пишет об этом сборнике Альберт Швейцер: «То, что захватывающе притягивает в этом произведении – это не форма или строение отдельных пьес, но отражающееся в нём мирозерцание. Эта музыка поучает и утешает. Бах изображает ту реальность бытия, которую в возвышенном состоянии воспринимает дух, осознающий себя выше жизни. Кто хоть раз почувствует это успокоение, тот будет благодарен Баху, как одному из величайших гениев, примиряющих человека с жизнью и дарующих ему покой»²⁸.

«Хорошо темперированный клавир» поражает своей духовной насыщенностью. Это всегда чувствовали музыканты и учёные, часто сравнивавшие цикл прелюдий и фуг с самыми значительными баховскими произведениями: пассионами, мессами, духовными кантатами. В частности, Т. Ливанова отмечала: «Не только музыкальный тематизм, но и характер музыкальных образов в целом сближает духовные кантаты с клавирными и органными пьесами, а интонационный строй прелюдий и фуг из ХТК иной раз соприкасается с характерными интонациями из мира "Страстей"»²⁹.

²⁸ Швейцер А. Иоганн Себастьяна Бах. М., 2011. С. 244.

²⁹ Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 т. Т. 1. XVIII век. М., 1982. С. 69.

«Закономерно, что в баховском творчестве, а особенно в ХТК и "Страстях" основной центр тяжести приходится именно на события Страстной седмицы: их семантика прямо выявлена в 14 прелюдиях и фугах ХТК»³⁰.

В своей книге о Бахе Альберт Швейцер высказал мысль о том, что многие пьесы из ХТК, из скрипичных сонат или из Бранденбургских концертов «заговoryт», если понять значение отдельных мотивов, подобные которым в кантатах снабжены текстом³¹. К этой идее обращались многие зарубежные исследователи, но именно российскому исследователю Б. Яворскому удалось придать этой идее масштабный, глубокий характер, в баховских прелюдиях им были обнаружены скрытые драматургические пласты, поистине духовное содержание. Многие музыканты высоко оценивали ХТК, так, в последние годы жизни Рихард Вагнер любил ежедневно вечером играть новую фугу Баха, восхищаясь разнообразием и глубиной содержания, а Ганс Бюлов называл этот цикл библией пианизма.

По мнению Б. Яворского и многих других исследователей, в ХТК хоральный мотив всегда указывает на определённый церковный праздник и эпизод библейской истории, а другие средства выразительности (риторические фигуры, символы, жанровые особенности, семантика тональностей, близость к другим жанрам) дополняют и усиливают воздействие на слушателей. Есть самые серьёзные основания полагать, что Бах вполне сознательно запечатлел в своих прелюдиях и фугах образы Священного Писания. Именно такая основополагающая установка была сформулирована Б. Яворским. Но сам Бах не дал своим прелюдиям и фугам программного названия, этого и не требовалось, так как образный строй музыки Баха был ясен современникам до мельчайших деталей без всяких словесных разъяснений. Именно поэтому композитор никогда не давал комментариев, с каким фрагментом Библии связано его произведение. Бах использовал определённые религиозные формулы – мелодии лютеранских

³⁰ Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: художеств. идеи европ. музыки XVII-XX вв. Учеб. пособ. для музык. вузов и вузов искусств. СПб., 2006. С. 86.

³¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2011. С. 345.

хоралов, известные всем прихожанам, а также отшлифованные символы, несущие определённое духовное содержание.

Яворский объединил весь сборник ХТК в «микроциклы, состоящие из прелюдий и фуг, которые объединяются друг с другом на основе содержательной общности». Многочисленные музыкально-тематические и образные «арки» в ХТК, обнаруженные учёным в ходе многочисленных исследований, привели его к выводу, что в цикле чётко прослеживается несколько сюжетно-смысловых пластов, связанных с важнейшими церковными праздниками и соответствующими им основными вехами евангельского повествования: «Весь сборник ХТК это как бы сюита, подобная сюитному расположению всех праздников на алтарях церквей, на витражах старинных соборов, на иконах, фресках, на картинах художников»³².

Б. Яворский объединил имеющие близкую тематику прелюдии и фуги ХТК, основанные на сходных музыкальных интонациях, что позволило выявить их внутренние связи, глубже уяснить их смысл. Два тома прелюдий и фуг ХТК можно расположить по соответствующим циклам библейской истории, в каждом из которых сокрыто содержание тех или иных сюжетов Нового или (реже) Ветхого Заветов, основных догматов христианской веры. Согласно трактовке Б. Яворского, расположение их показано в таблице (См. приложение 3). Исследователь дал «внутренним циклам» ХТК следующие наименования: Ветхий Завет, Рождество, Деяния Христа, Страстная седмица³³, Торжественный пасхальный цикл, Догматический цикл.

Исследование Яворского затрагивает вопросы формы, синтаксиса, полифонии, строения мелодики, ладового и гармонического языка, метра, ритма и других выразительных средств. Также исследователь рассматривает образный строй прелюдий и фуг, ассоциативные образы, библейские тексты, хоральные мелодии, родственные сочинения. Как правило, учёный точно

³² Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. О символике «Французских сюит». М., 2006. С. 27.

³³ Далее во всей работе оригинальное название музыковеда Яворского «неделя» передано более подходящим по смыслу словом «седмица».

указывал соответствующую главу и стихи из Священного Писания для определённой прелюдии и фуги.

Рассмотрим некоторые ассоциативные образы из цикла «ХТК». В прелюдии и фуге G-dur (соль мажор) II тома из микроцикла «Ветхий Завет» Бахом выражен ассоциативный **образ грехопадения в рай** (Быт. 3:1-7). Настроение прелюдии – радостное возбуждение в природе, Адам и Ева в раю. Музыка носит пасторальный характер, слышится подражание волынкам, колокольчикам (характерные детали изображения рая в живописи). Тональность соль мажор всегда в творчестве Баха изображала радостное возбуждение. В фигурациях начальных тактов прелюдии ясно прослушивается мелодия хора «Allein Gott in der Hoh sei Ehr» («Только один Бог на небесах»), который закреплён в большинстве протестантских песенных сборников именно в соль мажоре. Фуга в форме небольшой фугетты написана на ассоциативный образ грехопадения и радости змея, взвивающего по дереву, а потом уползающего вниз. Теме фуги близок речитатив альты из кантаты BWV 40 «DazuisterschienenderSohnGottes» («Для сего и явился Сын Божий»), повествующей о змее и грехопадении. Тема фуги, по Яворскому, символизирует обвивание Евы змеиными кольцами. В фуге применены ходы «disalto» – падение скачком (24, 28-й такты). Подобные ходы, символизирующие грехопадение, типичны для сочинений на этот сюжет. После соблазнения, которое подчёркнуто смещением в низкий регистр, следуют грозные аккорды (55-62-й такты). Затем следует короткая пауза (62-й такт), и торжествующий змей взмывает вверх по дереву (пассаж 32-х нот на 3 октавы через всю клавиатуру – 62-65-й такты), и, наконец, уползает под землю (нисходящий пассаж 32-х нот в 70-72-м тактах).

В прелюдии и фуге C-dur (до мажор) I тома из микроцикла «Рождество» представлен ассоциативный **образ Благовещения** (Лк. 1:26-38). В прелюдии передан процесс трепетного ожидания, приобщения к духовному, в фуге – постижение этого приобщения, приятие этой перемены. Музыка полна ангельского света, чистоты и надежды, пронизана

удивительно спокойным, уравновешенным, созерцательным настроением. Бах использует лютнеобразную фактуру, из-за которой возникает ассоциация с живописными изображениями ангелов, играющих на лютнях. Богослов, философ, музыковед, врач Альберт Швейцер так писал о Бахе: «Он как живописец берёт какой-то очень важный момент и рисует своего рода звуковую фреску. Он выхватывает какой-либо острый момент и передаёт его в музыке»³⁴. По мнению Яворского, здесь изобразительно присутствуют и символически переданы земля, небо, эфир, колебания крыльев. Звучание прелюдии всё время как бы «парит» в воздухе: уходит сверху вниз, затем вверх, – подобными символическими средствами передан спуск архангела Гавриила к Деве Марии. В последних тактах фуги использована риторическая фигура восхождения – *anabasis*³⁵, соответствующая словам Евангелия: «И отошёл от Неё Ангел» (Лк. 1:38).

В прелюдии и фуге *a-moll* (ля минор) I тома из микроцикла «Деяния Христа» использован ассоциативный **образ Крещения Христа в Иордане** (Мф. 3:13-17, Мк. 1:9-11, Лк. 3:21-22, Ин. 1:28-37). В прелюдии символически изображается Иордан, который катит свои волны, набегающие одна на другую (восходящие и нисходящие пассажи шестнадцатых). Начальный мотив прелюдии, определяющий собой развитие, содержит «символ воскресения». Его присутствие вполне объяснимо, так как крещение – это готовность к смерти, к будущему воскресению. Обращают на себя внимание и зеркально расходящиеся мотивы по звукам трезвучия (1–3-й такты), символизирующие отражение на водной поверхности.

Эпизод в средней части прелюдии (16–20-й такты) содержит новый материал. Здесь символически передан сам обряд крещения: нисходящие пассажи шестнадцатых более чем на две октавы изображают погружение Христа в воду. Швейцер отмечал, что Бах очень любил изображать образы

³⁴ Швейцер А. Иоганн Себастьяна Бах. М., 2011. С. 337.

³⁵ Носина В.Б. Символика в музыке Баха. М., 2004. С. 30.

волн и часто использовал их во многих своих сочинениях различных периодов³⁶.

В прелюдии и фуге *cis-moll* (до-диез минор) I тома из того же микроцикла использован ассоциативный **образ моления о чаше в Гефсиманском саду** (Мф. 26:39, Мк. 14:35-36, Лк. 22:41-42). Прелюдия написана в виде скорбного ариозо, воплощающего образ ожидания смерти. Музыка прелюдии насыщена патетическими восклицаниями. В 1–2-м тактах видится образ молитвенного воздевания рук (ход вверх на октаву) и их бессильное опускание; в 5-м такте происходит обращение к Богу (восходящее движение по звукам секстаккорда). Темы фуги соответствуют словам молитвы Христа в Гефсиманском саду: «Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! впрочем, не Моя воля, но Твоя да будет» (Лк. 22:42). Здесь использованы важнейший баховский символ «страстей», который чаще всего используется композитором в последних вокально-инструментальных сочинениях: «Страсти по Матфею» и Месса *h-moll* (си минор). Как пишет М. Друскин, в основе мотива – «взаимно скрещенные интервалы, между которыми мысленно прочерчиваются связующие линии, что в сжатом изложении выглядит как форма креста (†)»³⁷.

В прелюдии и фуге *g-moll* (соль минор) II тома из микроцикла «Страстная неделя» представлен ассоциативный **образ Христа и Пилата (в прелюдии) и положения во гроб (в фуге)** («Се, человек!» – Ин. 19:1-5; положение во гроб: Лк. 23:50-56, Ин. 19:38-42, Мф. 27:57-61, Мк. 15:46-47). Прелюдия носит настроение скорбного созерцания, всю пьесу пронизывает пунктирный ритм – риторическое выражение трагической патетики. Аналогичный ритм, тональность и характер использованы Бахом в арии альты (№ 61) в «Страстях по Матфею», где говорится о бичевании Христа и Его муках. Фуга очень большая и медленная, её ассоциативный образ – скорбь Девы Марии: «Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк. 2:35). Тема

³⁶ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2011. С. 362.

³⁷ Друскин М.С. Пассионы и мессы И. С. Баха. М., 1976. С. 26.

фуги написана в ритме сарабанды, символизирующей похоронное шествие. В своей работе о баховских клавирных сюитах Яворский связывал жанровые особенности пьесы и её образное содержание: «Сарабанда возникла в Италии как моторный церковный обряд, род крестного хода в страстную пятницу вокруг плащаницы»³⁸. Многие интермедии построены на теме Богоматери. Символ Девы Марии у Баха всегда выражен пластикой нотной линии, рисунок которой образует контуры буквы «М», если соединить ноты единой чертой (24-27, 40-44, 49-51, 56-58-й такты). Нисходящие пассажи (79, 82-й такты) символизируют сам момент положения тела Христа во гроб.

В прелюдии и фуге c-moll (до минор) II тома из микроцикла «Страстная неделя» использован ассоциативный **образ бичевания Христа** (Мф. 26:67-68, Мф. 27:30, Мк.14:65-66, Мк. 15:15-19). В прелюдии показывается ярость толпы, наблюдавшей за бичеванием Христа (скачки восьмых), изображается моторность – выражение физических действий. В басу несколько раз звучит хроматический символ «страдания». В основе темы фуги лежит хоральная мелодия, постоянно звучит «символ страстей». Тема сходна с речитативом баса (№ 74) из «Страстей по Матфею», где говорится о жертвенном искуплении Иисусом первородного греха.

В прелюдии и фуге fis-moll (фа-диез минор) I тома из того же микроцикла представлен ассоциативный **образ несения Креста** (Мф. 27:30-32, Мк. 15:19-21, Лк. 23:26-32). В музыке прелюдии запечатлён яростный и злобный шум толпы. О «кружащих» мотивах шестнадцатых в первых тактах Яворский говорил, что здесь «гонят к смерти», тем самым он указывал в них на баховский «символ смерти» – «трёхзвучное поступенно нисходящее последование, являющееся точным обращением «символа воскресения». Скачкообразные фигуры восьмых, по мнению учёного, символизируют бичевание. В прелюдии запечатлены также выкрики толпы (8-й такт: скачки вверх на широкие интервалы с последующим задержанием). В фуге трёхзвучные поступенно восходящие мотивы с ритмическими остановками

³⁸ Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. О символике «Французских сюит». М., 2006. С. 42.

символизируют запинаящиеся шаги и усилия Христа, несущего Крест, и одновременно – Его грядущее Воскресение³⁹.

В прелюдии и фуге *dis-moll* (ре-диез минор) II тома из микроцикла Страстная седмица использован ассоциативный **образ крестной муки Христа** (Мф. 27:33-54, Мк. 15:22-39, Лк. 23:33-48, Ин. 19:17-30). В прелюдии скачки восьмых символизируют бичевание. Постоянно присутствует «символ Креста» (1-2, 9, 11-12, 13-14-й такты), дважды проходит графический «символ Марии» (17, 32-33-й такты). В фуге ассоциативный образ – истечение Крови, капля за каплей, в ней же использованы символы страстей, воскресения, мотив Креста, изложение шестнадцатыми «символа чаши страдания» (7–8-й такты). В заключительном разделе фуги используются выразительные риторические фигуры: аккорды, разделённые паузами (41–42-й такты), передают последние вздохи Христа, а единственное во всей пьесе обращение темы (43-й такт) символизирует момент смерти Иисуса Христа.

В прелюдии и фуге *b-moll* (си-бемоль минор) I тома из того же микроцикла представлен ассоциативный **образ положения во гроб** (Ин. 19:38-42, Мф. 27:57-61, Мк. 15:46-47, Лк. 23:50-56). Прелюдия изображает похоронное шествие с телом Христа к подножию Голгофы. В музыке слышны сдержанная поступь и скорбный хор, а также колокольный звон (в басу в 1–3-м тактах). Удвоение голосов на всём протяжении прелюдии, а также в фуге – признак патетичности. Прелюдия тесно связана с первым номером «Страстей по Матфею», которому присущ характер скорбного шествия. В фуге изображено похоронное шествие, сопровождаемое колокольным звоном. Мильштейн пишет об этой прелюдии следующее: «Однообразный, словно неумолимый, непреклонно-безжалостный ритм, тяжёлые диссонансные гармонии, волнообразные нарастания – всё это создаёт впечатление скорбного траурного шествия»⁴⁰. На ассоциацию

³⁹ Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавири». М., 2005. С. 258.

⁴⁰ Мильштейн Я.И. Хорошо темперированный клавири И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967. С. 235.

прелюдии с начальным хором «Страстей по Матфею» указывает Г. Келлер, отмечающий вокальную природу фуги, связанной с теми же образами «Страстей»⁴¹.

В начале прелюдии (1–2-й такты) в мелодии четыре раза подряд проходит трёхзвучный «символ воскресения». Начиная с 3-го такта постоянно присутствует «тема смерти» – обращение «мотива воскресения» (поступенно нисходящий мотив). Расхождение мотивов вверх и вниз символизирует противопоставление жизни и смерти. В 13–15-м тактах проходит графический «символ Марии». Бах символически передаёт также движение похоронной процессии от самой высокой точки Голгофы к её подножию: в басовом голосе постепенно следует неуклонное движение вниз, достигающее самого низкого в прелюдии звука. В 22-м такте наступает выразительная фермата (остановка), символизирующая миг погребения Христа. В конце прелюдии вновь возвращается образ колокольного звона.

В фуге представлен ассоциативный **образ погребения Христа**. В музыке слышатся всхлипывания, рыдания женщин. Если представить себе вокальное исполнение, то выразительное падение на кварту с последующим большим скачком вверх действительно производит впечатление вопля и отчаяния. Это сделано для того, чтобы подчеркнуть всю глубину страданий. Нисходящий порядок вступления голосов символизирует погружение в мир скорбей (риторическая фигура *catabasis* – нисхождение мелодии).

В прелюдии и фуге G-dur (соль мажор) I тома из микроцикла Страстная седмица представлен ассоциативный образ **Воскресения Христа** (Мф. 28:1-9, Мк. 16:1-14, Лк. 24:1-43, Ин. 20:1-20). Прелюдия изображает возбуждение в природе, возгласы радости и ликования (скачки вверх на октаву и более широкие интервалы на протяжении всей прелюдии). Триольные раскаты соль-мажорного трезвучия и стремительные пассажи передают радостные приветствия учеников, узнавших о Воскресении Христа. Фуга имеет яркий,

⁴¹ Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig, 1950. P. 155.

безудержно-возбуждённый, шутливо-танцевальный характер. Тема фуги родственна хору № 76 из «Страстей по Матфею», где на словах «IchwillnachdreienTagenwiederauferstehen» («Я восстану на третий день») ярко звучит «символ воскресения», лежащий в основе фуги. Ритм фуги очень активный и энергичный. Восходящие и нисходящие пассажи через всю клавиатуру (от большой до 3-й октавы), по мнению Яворского, носят символический характер: так передаётся восхождение праведников в рай, нисхождение грешников в ад. Один из основных образов фуги – символически изображённый колокольный звон (приём, часто встречающийся в торжественных произведениях Баха).

По мере развития баховедения снова и снова подтверждается факт существования в «Хорошо темперированном клавире» (ХТК) пластов художественного замысла, связанного с воплощением **библейской образности**. Многие учёные из разных стран независимо друг от друга на протяжении длительного периода времени выявляют эти образы и подтверждают их своими исследованиями. Так, крупнейший знаток баховской музыки Генрих Бесслер в статье «Бах как новатор» пишет, что с 1720-х годов в клавирные сочинения Баха проникла экспрессивная мелодика его кантат, воплощавшая религиозные образы: «Хотя слова текста теперь отпадают, остаётся действенной областью аффектов (символов), с которыми была первоначально связана экспрессивная мелодика: представление о страданиях и смерти Иисуса Христа»⁴². Использование этого типа мелодики, по мнению немецкого учёного, привело Баха в «ХТК» к уникальным творческим достижениям – возвышенным по характеру клавирным пьесам, единственным в своём роде в XVIII столетии. Бесселер замечает тесные взаимосвязи духовной и светской сфер творчества композитора, баховскую интонационную религиозную символику.

⁴² Бесселер Г. Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики. М., 1960. С. 34.

Американский учёный Э. Бодки говорит о наличие конкретного образного содержания в инструментальных сочинениях Баха: «Присутствие символических элементов в клавирной музыке очень часто столь очевидно, что становится невозможно отрицать их существование»⁴³.

Значительной вехой в изучении семантики музыкального языка Баха стала монография И. Трёстера, в которой рассматривается широкий круг вопросов: от проблемы выбора ключей до цитирования хоральных мелодий в клавирных пьесах, взаимосвязей мелодий с кантатно-ораториальной сферой; от особенностей применения композитором различных риторических фигур до установления общих закономерностей баховской звуковой символики⁴⁴. Трёстер утверждает, что в баховских сочинениях зашифрованы сакральные слова и словосочетания – это одна из самых значительных идей учёного. Кодом служат латинские названия звуков. Трёстер полагает, что во многих пьесах Баха скрыта знаменитая формула «SoliDeoGloria» («Единому Богу Слава»), символически переданная мотивом, вобравшим в себя первые буквы названных слов – SDG (буква S, по старинной традиции, передаётся в музыке фонетическим эквивалентом – нотой es). Один из вариантов этого мотива (с перестановкой звуков: d-es-g), по мнению исследователя, является ядром темы фуги g-moll (соль минор). Значительное место в монографии занимает исследование баховских звуковых символов. «ХТК» рассматривается в контексте протестантского песенного наследия: так, Трёстер выявляет родство фуги gis-moll(соль-диез минор)II тома с начальной фразой хорала «Seigegrübet, Jesugütig» («Приветствуем Тебя, Иисус добросердечный»)⁴⁵.

Обращаясь к клавирным партитам, музыковед высказывает мысль о том, что семантическая основа произведений Баха – христианские праздники. Первая партита B-dur (си-бемоль мажор) ассоциируется с Рождеством, вторая c-moll(до минор) – со Страстной седмицей, третья-moll (ля минор) – с Пасхой, четвёртая партита D-dur (ре мажор) – с Вознесением Господним,

⁴³ Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М., 1993. С. 206.

⁴⁴ Tröster I. Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1984. С. 54.

⁴⁵ Там же. С. 38.

пятая G-dur (соль-мажор) – с Пятидесятницей, шестая e-moll (ми минор) – со Страшным Судом. Трактовки Трёстера могут показаться неожиданными и спорными, однако они основаны на многоплановом анализе музыкальной ткани в единстве семантических пластов: хоральной мелодики, риторических фигур-символов, связей с другими жанровыми группами⁴⁶.

Авторитетный японский исследователь начала XXI века Йо Томита предлагает своё толкование, основанное на связи циклов b-moll (си-бемоль минор) II тома и H-dur (си мажор) II тома с псалмами⁴⁷. Томита отмечает близость мелодических и гармонических начал прелюдии b-moll (си-бемоль минор) II тома с фрагментом «Страстей по Матфею», где запечатлены последние слова Иисуса. Указывая на общую тональность b-moll, весьма редкую в баховском творчестве, исследователь напоминает, что предсмертные слова Господа на Кресте (Мф. 27:46, Мк. 15:34) являются ничем иным, как точной цитатой из 21-го псалма: «Боже мой! Боже мой! Для чего Ты оставил меня?» (Пс. 2:21). Разумеется, как утверждает японский учёный, Бах не мог не знать о подобных соответствиях, в течение многих столетий, отмечаемых в каждой Библии, не говоря уже о многочисленных комментариях и теологических трудах. Приведённые аргументы позволяют музыковеду сделать вывод о том, что этот псалом является смысловой параллелью цикла b-moll II тома.

Убедительные музыкальные аргументы приводит Томита для обоснования своей позиции в отношении прелюдии H-dur (си мажор) II тома, доказывая с помощью нотного примера несомненное родство прелюдии с кантатами, которые написаны на основе 22-го псалма, начинающегося словами: «Господь – Пастырь мой». Кроме того, исследователь наглядно показывает, что эти кантаты связывает с прелюдией общая хоральная мелодия – «Allein Gott in der Hoh ser Ehr» («Только один Бог на небесах»)⁴⁸.

⁴⁶ Tröster I. Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1984. С. 64.

⁴⁷ Tomita Y. Psalm and Well-Tempered Clavier II: revisiting the old question of Bach's source of inspiration // BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Vol. XXX. 2001. С. 17-43.

⁴⁸ Там же. С. 34.

Работу Томита объединяет с концепцией Яворского многое объединяет. Две доктрины, разделённые почти столетием, порой пересекаются в деталях. Яворский указывал похожее тематическое ядро прелюдии H-dur (си мажор) II тома с речитативом № 20 из «Страстей по Матфею», где звучат слова Иисуса «Поражу пастыря, и рассеются овцы стада» (Мф. 26:31). Нетрудно заметить, что этот эпизод связан с теми же образами пастыря и овец, которые составляют смысловую основу 22-го псалма. Таким образом, трактовки Томита и Яворского смыкаются, поддерживая и подкрепляя друг друга.

Сопоставляя изыскания Яворского с лучшими образцами отечественных и зарубежных трудов, посвящённых осмыслению баховского клавирного творчества в философско-религиозном аспекте, необходимо со всей определённой признать неоспоримый приоритет исследований российского учёного. Баховская концепция Яворского до сих пор возвышается над всеми существующими публикациями по данной тематике вершиной несоизмеримого масштаба. До сих пор не появился исследовательский труд, равновеликий этой концепции по ширине охвата проблем, глубине и проработанности, а также научной доказанности. Этот труд поднимает изучение образного строя прелюдий и фуг Баха на новую ступень, – донныне есть все основания считать систему взглядов отечественного музыковеда наиболее глубокой научной интерпретацией содержания «Хорошо темперированного клавира» в религиозном ракурсе.

Поистине титанические – как по объёму, так и по глубине – изыскания Болеслава Леопольдовича Яворского привели ученого к подлинному научному прорыву, значение которого в мировом изучении творчества Баха сегодня мы только начинаем осознавать, несмотря на то, что сам исследователь покинул этот мир много десятилетий назад. Поэтому в высшей степени актуально звучит в наши дни оценка деятельности ученого, высказанная в своё время одним из самых авторитетных отечественных музыковедов, ученицей Яворского В. Конен, которая охарактеризовала

исследования своего учителя вовсе не как прошедшую эпоху музыкальной науки, а как её «будущий этап, которым нам только предстоит овладеть»⁴⁹.

2.2. Кантаты и хоралы

Кантаты – один из главных жанров в творчестве И. С. Баха. Они являются частью лютеранского богослужения и представляют собой вокально-инструментальный жанр, содержащий музыкально-эстетическое осмысление евангельского чтения или праздничного события церковного дня.

Ливанова высказывает следующую мысль о текстологическом наполнении кантат: «И. С. Бах обращался к текстам Евангелий и посланий апостолов, приводил изречения пророков Иеремии, Исаии, Иезекииля, Захарии, Осии, Михея, опирался на строки псалмов, Песни песней, Откровения Иоанна Богослова, а также широко использовал строки и строфы немецких хоралов и духовных песен: от Мартина Лютера и Ганса Закса и до современных ему авторов. Из современных ему поэтов Бах неоднократно обращался к Соломону Франку, Эрдману Неймейстеру, Пикандеру (псевдоним Христиана Фридриха Хенрици), Георгу Христиану Лемсу, Мариане фон Циглер. С некоторыми из них он был непосредственно связан, с другими общался недолго или совсем не общался, заимствуя их тексты из печати»⁵⁰.

Первая кантата написана Бахом на текст 129-го псалма «Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zudir» («Из глубины возвах к тебе, Господи»). Первый хор открывается оркестровым вступлением и состоит из двух разделов: медленного и быстрого. Здесь можно услышать, как Бах с самого начала стал по-особому употреблять музыкально-риторические фигуры: слово «моление» распевается на характерный мотив с паузами, с кратким

⁴⁹ Яворский Б. Воспоминания, статьи, письма. М., 1964. С. 74.

⁵⁰ Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. В 2 ч. Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции. М., 1980. С. 22.

прерыванием звучания, как бы со вздохами. Однако это вовсе не мотив моления, а мотив боли и скорби (для моления были свои мотивы): Бах здесь использовал другую риторическую фигуру и тем сразу углубил и обогатил содержание – это скорбное и болезненное моление. Суровая сосредоточенность и глубина этого первого опыта Баха в кантатном жанре удивительна.

Вторая кантата Баха № 106 посвящена теме смерти, которую часто затрагивал композитор в своём творчестве. Эта зауспокойная кантата называется «Actus Tragicus» («Трагическое действие») – погребальное действие – и до сих пор является одним из самых популярных произведений Баха. Текст сочинения полностью составлен из библейских цитат, главная его цель – противопоставить ветхозаветный страх смерти новозаветному радостному ожиданию её. Кантата открывается сонатиной – медленным оркестровым вступлением. «Сонатина проникнута одним основным мотивом просветлённой скорби, проходящим через всё произведение. Состав оркестра здесь очень изысканный: 2 флейты, 2 виолы да гамба и бас с органом. Бах чрезвычайно искусно использует этот необычный состав: медленные и размеренные, ни на мгновение не прекращающиеся шаги баса символизируют неотвратимую поступь смерти»⁵¹. Мелодию ведут 2 флейты, Бах накладывает одну флейту на другую, и в результате получается задыхающееся, трепещущее звучание, которое ассоциируется с предсмертным дыханием умирающего человека. Но при этом общий строй сонатины – глубочайшее, запредельное умиротворение.

Первый хор начинается суровой фугой на слова из книги Иисуса, сына Сирахова: «Се от века определение, человек, ты должен умереть» (Сир. 14:18). Затем к фуге подключается сопрано со словами из Апокалипсиса: «Се гряди, Господи Иисусе» (Откр. 22:20). Затем к голосам хора присоединяются флейты и виолы, которые начинают декламировать мелодию хорала: «Я предаю всё моё Богу, пусть Он творит со мной угодное Ему». Этот хор

⁵¹ Швейцер А. Иоганн Себастьяна Бах. М., 2011. С. 398.

чрезвычайно сложен, в нём мы видим сочетание трёх начал: Ветхий Завет, Новый Завет и человеческая душа. Слова хорала не произносятся, но звучащая мелодия отсылает слушателя к тексту, по сути, являющемуся личным изливанием души: «Се гряди, Господи Иисусе». Эти воззвания не замкнуты никакой строгой формой, как fuga и хорал. В конце хора fuga перестаёт быть фугой, все голоса в едином порыве устремляются вверх; хорал перестаёт быть хоралом; флейта, исполняющая строгую хоральную мелодию, как и во вступлении, начинает захлёбываться и трепетать; опять появляются нервные тяжелые шаги смерти, и человек оказывается с ней один на один лицом к лицу. В повисшем одиночестве сопрано последним своим словом произносит имя Иисуса – так Бах изобразил пришедшую смерть. Иоганн Себастьян соединяет стихи из разных мест Евангелия, и везде стремится подчеркнуть желание единения с Господом.

Самые глубокие духовные образы связаны у Баха с музыкальным изображением смерти. Проиллюстрируем это на примере арии из кантаты № 127 «Herr Jesu Christ, wahr` Mensch und Gott» («Душа упокоится свято в руках Иисуса, когда сие тело покроет землёю. Ах, раздавайся ж скорее, о траурный звон! Уже не страшит меня смерть, ибо меня воздвигнет мой Иисус»). Размеренный и неотвратимый, как удары низкого колокола, бас пиццикато, исполняемый не смычком, а щипком по струнам. Флейты, тикая подобно часам, отсчитывают последние минуты жизни. Тикают они вовсе не равнодушно: время от времени проявляется трепетные, сочувствующие интонации. Плачущий и стенающий гобой, голос сопрано в некоем томительном воодушевлении исповедует веру в воскресающего Иисуса Христа и надежду на Него. Ария состоит из трёх разделов, причем третий повторяет первый, а средний раздел является самым драматургическим. В середине арии к мерному колоколу баса присоединяется вся струнная группа со своими пиццикато-колокольчиками, звучащими тихо и приглушенно – поистине смертно, в результате чего получается удивительное музыкальное изображение, осмысление текста в звуках.

И. С. Бах написал пять годовых богослужебных кругов кантат. К великому сожалению, не менее трети из написанного оказалось утеряно. Конечно, это удивительная творческая активность и огромный труд, ведь Баху приходилось почти к каждому воскресенью в течение 5-6 лет писать по кантате, и не только писать, но и разучивать, исполнять её со своими подопечными. При этом композитор исполнял свои прочие богослужебные, музыкальные и школьные обязанности. Впоследствии Бах часто переделывал кантаты, составлял заново, использовал материал ранее написанный, периодически перерабатывая его. В кантатах композитора можно найти материал, который он потом использовал в «Страстях» – это было обычной практикой того времени. Он очень много писал заново, практически никогда полностью не повторялся. У него есть кантаты для одного баса и для различных составов – всё это было обусловлено не только творческим процессом, но и житейскими обстоятельствами: хор не всегда был, кто-то мог заболеть. Бах служил в церкви, регулярно создавая новые произведения. Казалось, это ремесло. Но Бах сумел поднять ремесло на уровень боговдохновенности.

Рассмотрим годовой круг лютеранского богослужения. «Его можно разделить на два больших периода: рождественский и пасхальный. Началом рождественского периода, как и началом церковного года в западной христианской традиции, является Адвент (от латинского *adventus* – «приход», «пришествие») – это период подготовки к Рождеству Христову, который начинается в ближайшее календарное воскресенье к 30 ноября и длится около 4 недель»⁵².

На этот предрождественский период И. С. Бах написал хор из 62 кантатына текст адвентского хорала «Nun komm, der Heiden Heiland» («Гряди, Спаситель народов, обетованный Сын Девы, изумляется весь мир, как устрояет Бог Рождество Его»). Музыка этого хорала насыщена

⁵² Хорошев М. Лютеранские праздники // CALEND.RU Календарь событий. 2005-2020. URL: <https://www.calend.ru/holidays/evangelical/> (дата обращения: 25.04.2020).

символами радости и ожидания встречи Рождества Спасителя. Но вот особенность религиозного творческого подхода Баха – звучат радостные символы, но в миноре, и в сочетании с хоралом создают настроение скорби и печали, потому что на крестные муки нисходит на землю Сын Божий. «В басовом речитативе «Siehe, ichstehevorderTürundklopfean» («Смотри, я стою у двери и стучу») из кантаты № 61 «Nunkomm, derHeidenHeiland» (первая редакция) композитор создает сопровождение, в котором слышится стук Господа в дверь»⁵³: Мотив «нисхождения» звучит в этом хорале постоянно.

В сам рождественский пост никакой музыки в церкви не полагалось, кроме сопровождения хорального пения, следующая кантата звучала только на Рождество. Рождество, Пасха, Пятидесятница – это три главных праздника в лютеранском богослужении.

Рождественской музыки у Баха очень много, в ней главенствует настроение радости и ликования. Но даже в этой музыке Бах находил повод для углублённого созерцания, превосходящего простое праздничное внешнее ликование. Вариикантаты № 91 «Die Armut, so Gott auf sich nimmt» («Нищета, которую Бог принимает на Себя») два голоса проведены в сложнейшей имитационной технике двойного контрапункта, что несёт очень важную символическую нагрузку. Эта техника основана на том, что голоса один за другим повторяют одни и те же музыкальные фразы, при этом сочетаясь в необыкновенной гармонии. Обозначает же такой приём сочетание человеческой души со Христом, ведь Он принял на Себя человеческую природу. В партии скрипок через всю арию проводится очень характерный и известный прихожанам того времени мотив-символ бичевания, которое Христу предстоит терпеть. Таким образом, Бах своей музыкой раскрывает здесь и догматическую истину: соединение природ во Христе, – и показывает, какую ценою нам досталась рождественская радость.

Следующие церковные праздники – Новый год и праздник Обрезания. Новогодних кантат у Баха также немало, музыка их исполнена веселья и

⁵³ Швейцер А. Иоганн Себастьяна Бах. М., 2011. С. 364.

ликования. За Новым годом в лютеранском церковном календаре стоит праздник Богоявления. В соответствии с западной традицией под Богоявлением понимается явление трёх волхвов – мудрецов, которые пришли ко Христу с востока и принесли золото, ладан и смирну, тем самым состоялось явление Христа миру. О Крещении Господнем в лютеранской церкви вспоминается в праздник Троицы. В хоре из Богоявленской кантаты № 65 «SiewerdenausSabaallekommen» текст взят из пророка Исаии 60:6: «Все они из Савы придут, принесут золото и ладан и возвестят славу Господа» (Ис. 60:6). Трубные возгласы валторн призывают всех ко Христу, а форма хоровой фуги как нельзя лучше изображает стекающиеся к Спасителю народы.

После Богоявления начинается подготовка к Великому посту. Количество воскресений по Богоявлению может быть разным, потому что Пасха и пост зависят от лунного календаря. И. С. Бах написал несколько кантат на подготовительные недели к Великому посту. Так, хор из кантаты №3 «Ach Gott, wie manches Herzeleid» («О Боже, какие сердечные страдания встречают меня в сие время! Полон скорби узкий путь, которым должен я странствовать к небу») насыщен музыкальными символами смирения, текст выражает печаль, а Бах в своей музыкой нас утешает в этой печали. «Эта кантата по своему настроению тяготеет к образному миру "Страстей" и излюбленной тематике И. С. Баха – изображению страданий, горестей и скорбей, покаянных терзаний и мук совести»⁵⁴.

Праздник Воскресения Христова, к которому приводила страстная седмица, наряду с Рождеством и Пятидесятницей, праздновался наиболее торжественно на протяжении трёх дней. Бах написал в Лейпциге не так много пасхальной музыки, и тут сказывалась усталость от страстной седмицы и отсутствие времени на выучивание новой кантаты, поэтому Бах

⁵⁴ Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. В 2 ч. Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции. М., 1980. С. 128.

использовал уже разученную ранее музыку: две своих кантаты веймарского периода и музыку других композиторов.

В оригинальной пасхальной музыке Баха внимание привлекает минимальное количество праздничной, собственно весёлой музыки. Скорее это углублённое размышление о трудном пути к воскресению и о том невыразимом блаженстве, которое в будущем веке уготовил Бог любящим Его. Примером этого может служить пасхальная кантата №158, в арии кантаты: «Прощай, земля! Устал я от тебя! Мне уготовано жилище в Горнем Иерусалиме, где Бога в мире и покое я буду непрестанно свято созерцать» сложность и узорчатость в музыке барокко отсылает к сфере небесной радости Горнего Иерусалима.

Кантата № 4 «Christ lag in Todesbaden» («Христос лежал в оковах смерти») «представляет события Страстей и Воскресения Христа, изображая телесные и духовные испытания, которые должен был претерпеть Христос, чтобы освободить человека от ига греха, Христос предстаёт одновременно победителем смерти и пасхальным агнцем»⁵⁵. Эта кантата одно из самых выдающихся и гениальных творений Баха. Её своеобразие заключается в том, что кантата сочинена на самый светлый и радостный праздник Пасхи, но она сильно отличается от радостно-мажорной пасхальной традиции: кантата написана в миноре и исполнена сдержанности и суровости. Ко времени эпохи барокко в музыке оформились 2 музыкальных лада: мажор и минор. Мажор – это светлое, радостное, яркое, праздничное, ликующее звучание. Минорный лад отсылает нас к сфере трагической, к настроениям скорби и печали. Праздничная церковная музыка имела свои определённые каноны, у Баха есть пасхальные кантаты и даже целая оратория, которые написаны по этим канонам (например, пасхальная кантата № 35) – в этой музыке мы слышим радость и ликование, как и полагалось писать музыку на великие праздники. Но не такая традиция отражена в кантате №4, потому что характер музыки целиком и полностью определён текстом. На каждой стадии

⁵⁵ Гардинер Д.Э. Музыка в небесном граде. М., 2019. С. 223.

своего повествования Бах демонстрирует способность не упускать из виду ни единого нюанса, ни единой аллюзии на тексты Священного Писания, ни единого символа или оттенка настроения лютеровской песни.

Текст написан Мартином Лютером – он был гениальным поэтом, с него во многом начался немецкий литературный язык. Свою духовную поэзию, церковные гимны Лютер подчинял вполне определённым целям: он хотел подобрать именно такие слова для изображения истин христианской веры, которые были бы понятны самым простым людям, которые бы хорошо запоминались. Лютеровские тексты обладают огромной силой воздействия, они производят впечатление чего-то древне-архаичного. Именно хорал «Лежал Христос в оковах смерти» потребовал от Баха такой музыки: суровой, нарочито архаической. От этого кантата носит строгий, внутренне-созерцательный характер, музыка говорит о мучительном трагизме человеческой жизни. Бах, конечно же, использует мотивы, которые полагались на Пасху – музыкально-риторические фигуры радости, ликования, – но излагает эти мотивы в миноре, тем самым говорит своей музыкой, что земная жизнь как путь ко Христу проходит сквозь многие скорби.

Первый хор кантаты «Христос лежал в оковах смерти, за наши умер Он грехи, но и воскрес и жизнь нам даровал...» насыщен риторической фигурой радости, которая сразу начинает звучать в партии скрипок, различные вокальные голоса воспевают радость. На словах же: «Аллилуйя!» – наступает полное ликование, Гардинер, даже говорит о «настроении неистовой радости»⁵⁶, но всё это происходит в миноре и производит совершенно необыкновенное впечатление: небесная радость достигается посредством великой скорби.

Вторая строфа говорит о насилии смерти над человеком: «Насилья смерти избежать не мог никто из человеческого рода. Причина этого – наш грех». Музыка производит впечатление необыкновенной скованности,

⁵⁶ Гардинер Д.Э. Музыка в небесном граде. М., 2019. С. 228.

угловатые ходы баса – музыкально-риторическая фигура власти, которую имела над всеми людьми смерть. Следующая часть имеет иное настроение: «Сын Божий Христос пришёл на землю, упразднил паденье наше и тем отъял державу и власть у смерти, оставил ей лишь вид ничтожный, а жало сокрушил её. Аллилуйя!». Музыка этой части стремительная и несокрушимая, как Христово действие, полна энергии, решительности и воодушевления. Бах использует скрипки символически, как образ бича, которым Христос хлещет врага, чтобы уничтожить власть смерти, изменение фактуры происходит на словах «Оставил ей (смерти) лишь вид ничтожный», буквально переводится «вменил в ничто образ смерти», музыка останавливается и буквально изображает это «ничто», 4 раза звучит символ крестатолько ипотом опять возобновляется динамичное движение.

Следующий хор является центральным в кантате, он как раз и объясняет суровый минорный лад в музыке: «И битва чудною была меж смертью и жизнью. Жизнь поглотила смерть, победу одержала. Писание возвестило это, смерть умерщвлена, посмешищем вменилась. Аллилуйя!». Музыка живописует борьбу, в ней подчёркивается, что Христос заплатил великую цену за нашу радость. Борьба за воскресение – вот содержание этого хора и, в конечном итоге, всей кантаты: через Крест к воскресению, через борьбу и страдание, от смерти к жизни, что является исконным содержанием христианского учения, но совершенно неподражаемо это изображено Бахом в его музыке.

Следует обратить внимание, как композитор не упускает ни малейшей возможности прокомментировать звуками яркие места в тексте. Так, например, на словах «Жизнь поглотила смерть» и на слове «*verschlungen*» (поглотила), музыка начинает закручиваться, как поглощаемая воронкой вода. «Пожертва смерть, умерщвлена» – на слове «*fraß*» («пожирать») музыка изображает пережёвывание и глотание. «Смерть в посмешище вменилась» – и слово «*Ein Spott*» (посмешище) сопровождается фигурой отрывистого

смеха⁵⁷. Здесь музыка Баха обладает огромной силой, динамикой, энергией. Последняя строфа хорала «Питает и живит нас хлеб пасхальный» написана в простом аккордовом стиле, без всяких украшений. Это простое изложение хорала, к пению которого присоединяется вся община.

На 40 день после Пасхи празднуется Вознесение. Этот праздник исполнен не только радости, но и грусти расставания с воскресшим Спасителем, воспоминания перенесённых Им страданий ради спасения людей. В арии из вознесенской кантаты № 43 «Gott fähret aufmit Jauchzen» («Восшел Бог при восклицаниях») использована солирующая труба, её тембр связан с радостью и ликованием, вся музыка пронизана риторическими фигурами радости. Но затем вспоминается через какие муки и страдания пришлось пройти Спасителю, и тут же появляются музыкальные символы скорби и печали в партии солирующего голоса. Труба, присоединившись к этому скорбному воспоминанию, в конце фразы всё равно звучит радостно.

Венчает весь рождественско-пасхальный цикл праздник Пятидесятницы. «В лютеранстве, в отличие от Римско-католической и Православной Церквей, праздники Пятидесятницы и Троицы приходятся не на один день, а следуют друг за другом с недельным разрывом»⁵⁸. Троица празднуется как в православной традиции Богоявление, т.е. Крещение Господне, и явление через это Пресвятой Троицы. Пятидесятница в лютеранской церкви празднуется столь же торжественно, как Рождество и Пасха, т.е. имеет три дня попразднства. На этот праздник Бах написал кантату № 172, ария из этой кантаты представляет собой диалог между душой и Святым Духом (Душа взывает: «Приди, не оставляй меня ждать дольше! Приди, дыханье нежное небес, овей мне сердце райским дуновеньем!» Дух Святой: «О чадо Мое! Я животворю тебя!.. Прими лобзанье благодати от Меня!»). При этом виолончель постоянно излагает мотив радости.

⁵⁷ Гардинер Д.Э. Музыка в небесном граде. М., 2019. С. 230.

⁵⁸ Хорошев М. Лютеранские праздники // CALEND.RU Календарь событий. 2005-2020. URL: <https://www.calend.ru/holidays/evangelical/> (дата обращения: 25.04.2020).

После Пятидесятницы в лютеранском богослужении следует праздник Пресвятой Троицы, после которого начинается длинный ряд воскресений по Троице. На каждое это воскресенье Бах писал соответствующие кантаты. Кантата № 77 «Dusollt Gott, deinen Herren, lieben» («Возлюби Господа Бога твоего») написана на 13-е воскресенье по Троице. Музыка арии альты из этой кантаты «Увы, исполнена любовь моя великого несовершенства! Как часто я желаю исполнять, что заповедает Господь, – но сил не нахожу в себе» исполнена глубокой печали. Необычно в этой арии то, что сопровождающий инструмент здесь труба. С тембрами инструментов в эпоху барокко связывалась определённая символика. Звучание трубы чаще всего использовалось в праздничной, ликующей, радостной музыке. Здесь противоположная сфера: трубе поручена скорбная мелодическая линия, что создаёт особый звуковой эффект и имеет философский смысл – не может быть радости без исполнения заповедей Божиих. Здесь мы видим, что Бах не связывал себя никакими схемами и буквальными предписаниями и для достижения должного художественного впечатления мог совершенно свободно менять употребление устоявшихся музыкальных символов.

В лютеранской церкви праздновались и богородичные праздники: Благовещение, Сретение и посещение Божией Матерью праведной Елисаветы, а также праздники Иоанна Крестителя, апостолов Петра и Павла, архангела Михаила и значимый для лютеранства праздник реформации (31 октября).

Кантата «Ich hab genug» (BWV 82), что в переводе означает «С меня довольно», написана на праздник Сретения. В основе кантаты лежит рассказ из Евангелия от Луки о том, как на сороковой день после рождения Младенца Иисуса принесли в иерусалимский храм, и там из рук Пресвятой Богородицы Его принял старец Симеон, который благословил Бога и сказал: «Ныне отпускаеши раба твоего Владыко» (Лк. 2:29), – этот текст стал основой кантаты. В центре неё находится образ старца Симеона, а основная её тема – встреча человека со Христом. Такую же встречу пережил и Иоганн

Себастьян Бах в тот момент, когда силы оставили его при написании последней фуги, он мог бы сказать вместе с героем своей кантаты: «С меня довольно. Спасителя, Надежду верных приял на руки я, как жажды утоленье. С меня довольно. Увидел я Его, запечатлелся верою Иисус в глубинах сердца. И ныне же я с радостью желаю отсюда отойти. С меня довольно». «Похоронная колыбельная "Сомкнитесь усталые очи" становится лирическим центром кантаты. Это особый случай – написанная для баса соло, кантата является образцом духовной лирики редкостной глубины»⁵⁹.

Вступительный хор из кантаты № 19 «EserhubsichStriet» («И была битва») приурочен к празднику архангела Михаила и всех бесплотных сил небесных. Музыка изображает эту битву: это настоящий образец внутренней музыкальной энергии, которая изображает битву между архангелом Михаилом и сатаной. Помимо кантат на регулярные праздники, существовали ещё требные кантаты: на освящение храма, освящение органа, благодарственная кантата в день выборов в городской совет, а также на венчание, погребение.

В творчестве И. С. Баха хоралы часто являются составными частями кантат. Так, хорал из кантаты *Wachetauf, ruftunsdieStimme* («Пробудитесь, зовёт нас голос») № 140 написан на 27-ю неделю по Троице и посвящен притче о десяти девах. Первый хор изображает пробуждение: со всех сторон раздаётся чудесный звон – приходит Жених, заснувшие девы поднимаются в испуге, будят друг друга и стремятся на брачный пир. Хоральная мелодия выступает диссонансом к этому сопровождению, будто не имеет с ним ничего общего – так врывается в музыку пение стражей, сопровождающее шествие и приход Жениха. Процессия приближается, и в праздничном тоне звучит: «Поём Тебе Славу». Девы вследствие своей неразумности огорчёнными остались в темноте за дверью.

⁵⁹ Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. В 2 ч. Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции. М., 1980. С. 78.

Иногда хоралы объединялись в определённые циклы и сборники. Так, в веймарский период И. С. Бах написал сборник хоральных прелюдий «Органная книжечка». Композитор планировал написать полный богослужебный годовой цикл из 161-го хорала, но закончил только 45 хоралов.

К тому времени никого нельзя было удивить появлением ещё нескольких десятков произведений жанра хоральных прелюдий, который был крайне распространен в то время. Но хоралы Баха – особенное явление. И. С. Бах до предела усложнил фактуру, музыкальный язык, структуру и средства выразительности музыки. Это было, конечно, вовсе не самоцелью и не стремлением отяготить исполнителей – посредством такой изощрённой сложности Бах доходил до пределов собственного музыкального искусства. Один из немногих композиторов, он смог коснуться иных сфер, того, что святитель Феофан Затворник называет сферой духовно-душевной: «Видите, сколько у нас сторон или, лучше, степеней жизни! Есть сторона и степень жизни духовная, есть духовно-душевная... По естественному назначению человек должен жить в духе, духу подчинять и духом проникать все душевное»⁶⁰. Бах, подытоживая искусство всей культуры барокко, насыщал духовным содержанием свои хоралы, а впоследствии и всё своё творчество – богатейшей системой смысловых духовно-риторических отсылок.

Хоральный органый сборник представляет собой различные хоральные прелюдии – небольшие произведения, в которых мелодия звучит без вступлений, перерывов и заключений. Сопровождающие голоса выявляют определённые музыкально-риторические фигуры – духовные явления, к которым отсылает хорал. Хоралы имеют глубокое духовное содержание. «В расположении некоторых хоралов обнаруживается стремление произвести контрастное впечатление. Например, в хорале № 10 скорбное размышление в сумерках последнего в году вечера

⁶⁰ Феофан Затворник, свт. Что есть духовная жизнь и как на неё настроиться // Азбука веры. 2005. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/chto-est-dukhovnaja-zhizn-i-kak-na-nee-nastroitsja/12 (дата обращения: 27.03.2020).

противопоставляется ликующей и полной солнечным светом новогодней песни хора № 34; радостное ожидание Симеоном принесения Младенца в храм в хорале № 41 противопоставляется предсмертному томлению старца в хорале № 24; после мрачной песни о первородном грехе в хорале № 13 следует радостный и ликующий гимн о спасении в хорале № 16»⁶¹.

Рассмотрим несколько хоралов из этого цикла. Хоральная прелюдия «NunkommderHeidenHeiland» («Гряди, Спаситель народов») открывает органную книжечку. Этот хорал написан на первый адвент, т.е. на начало рождественского поста, с которого начинается у лютеран и католиков церковный год. Текст этого хорала принадлежит Мартину Лютеру. Звучит очень тихая и печальная музыка, потому что в конце своего земного существования Христа Его ожидает Крест. Именно музыкальная фигура Креста звучит сразу же в мелодии хорала и в сопровождающих голосах. Помимо этого, нотами записана риторическая фигура схождения весьма скорбного и болезненного схождения Христа на землю.

Следующий хорал относится к страстной седмице: «OMensch, bewein dein Sünde groß» («О человек, оплачь свой тяжкий грех... Христос мёртвых воскрешал, целил болезни все, пока не наступило время Ему стать Жертвою за нас и бремя понести грехов даже до смерти крестной»). Казалось бы, в музыке должны быть скорбь, покаяние, плач, но ничего подомного мы не слышим, лишь в сопровождающих голосах встречается фигура Креста, но общее звучание хорала за пределами умиротворённое. Достигается это в том числе и тем, что мелодия хорала дана не в прямом своём виде, а чрезвычайно неприхотливо украшенной. Это был специальный приём изложения хорала, украшения эти обозначали небесную славу и красоту Христа. Следовательно, основное, что подчёркивал Бах своей музыкой – наше спасение в вечности, совершаемое крестной смертью Христа и нашим покаянием. Этот хорал композитор использовал в «Страстях по Матфею».

⁶¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2011. С. 206.

Следующий хорал многим известен, он очень выразительно использован в фильме Андрея Тарковского «Солярис». Вот начальные строфы этого хорала: «Ichrufzudir, Herr JesuChrist» («К Тебе, о Господи Иисусе, взываю, молю, услышь мои стенанья, и ныне милостью Твоею да не паду совсем я духом»). Музыка выражает тихую, смиренную мольбу и одновременно упование и надежду на Христа.

В хорале «WirIn Hoechsten Noeten Sein» («Когда в великих пребываем мы скорбях») также используется приём расцвечивания строгой хоральной мелодии необыкновенно красивыми фигурациями и украшениями, отсылающими нас к небесной реальности.

Один из хоралов, которым завершается органная книжка, посвящён смерти излюбленной теме И. С. Баха: «Alle Menschenmüssensterben» («Все люди должны умереть... Телу всему надлежит истлеть, а затем возродиться в вечной и великой славе, которая уготована верным»). Строгая мелодия хорала дана без изменения, но всё сопровождение от первой до последней ноты Бах декларирует мотив радости, и вся хоральная прелюдия полна воодушевления и утешения.

«Органную мессу» или «органный катехизис» И. С. Бах создал как цикл обработок хоралов для исполнения во время богослужения. «Своей структурой он напоминает катехизис Лютера, состоящий из двух частей: в большом катехизисе излагаются догматы веры, а малый катехизис обращен к детям и простому люду. Соответственно, каждый хорал представлен в двух версиях: развернутой, с использованием всех ресурсов органа, и более скромной»⁶². В связи с этим весь цикл нередко называют «Органым катехизисом». Хоралы расположены согласно с порядком частей литургии римского обряда: сначала «Kyrieelison!» («Господи, помилуй!») по три больших и малых, затем великое славословие, хорал «Десять заповедей», что соответствует чтению Священного Писания, затем Верую, Отче наш и

⁶² Шмитов А. И. С. Бах. Органная месса // COLLEGIUM MUSICUM. 2020. URL: <https://collegiummusicum.ru/co-ncerts/past/article/1420720> (дата обращения: 14.05.2020).

причастен, между которыми вставлены ещё хорал на Крещение (покаянное напоминание обетов Крещения) и предпричастное молитвенное воззвание. Центральный хорал на Отче наш самый длинный во всей мессе, его не динамичная, а статичная музыка изощренно сложна: она исполнена созерцания. Это типично для высокого барокко и как раз ясно показывает стиль позднего Баха. Колочая музыка верхних голосов хорала на причастие «Иисус Христос, наш Спаситель, отвративший от нас Божий гнев через Свои горькие страдания, избавил нас от адских мучений» символизирует Божий гнев, о котором говорится в первой строфе и от которого нас избавляет Христос. Бах здесь выражает одну из исконных коренных христианских идей – путь ко Христу идёт через покаяние, через сложность и скорбность терний земной жизни. Подтверждение этому мы находим в Священном Писании: «Многими скорбями надлежит нам войти в Царствие Божие» (Деян. 14:22). По своей структуре, масштабу и религиозной миссии это произведение превратилось в одно из главных духовных завещаний великого немецкого композитора.

К 1740-м годам относится сборник баховских хоралов, который так и называется «Сборник Лейпцигских хоралов». Он включает в себя обработки прежних произведений композитора: написанные в 1740-е годы хоралы и хорал «Пред троном Твоим предстою» – одно из самых последних произведений Баха. Этот сборник в отличие от прочих сочинений того периода не представляет собой цикл, т. е. структурное произведение, как в «Органной книжечке» или «Органной мессе», но, включая 18 номеров, он объединяет в себе развёрнутые хоралы. Бах доводит здесь эту форму до определённых границ и пишет непревзойдённые образцы этого жанра. Один из примечательных хоралов этого сборника – богослужебный лютеранский вариант общецерковного христианского песнопения великого славословия «Gloria» («Слава»). В католической и лютеранской мессе это песнопение обычно радостно и торжественно, однако Бах отходит здесь от

торжественности и пишет тихую, созерцательную музыку, исполненную отрешённости и небесной красоты.

2.3. «Страсти по Матфею» и «Месса си минор»

На время Великого поста до вербного воскресенья кантаты в церкви переставали петься, замолкал орган, читались одни покаянные молитвы. Впервые музыка звучала в Великую пятницу на вечерне этого дня, которая в западной христианской традиции вершину богослужебного года составляет Великая пятница, на вечерне которой музыка звучала впервые после поста. Звучала музыка «Страстей».

Западное богослужение имеет давнюю традицию излагать страстные события в лицах: в уставе католической церкви содержится предписание, чтобы страстное Евангелие читалось несколькими клириками, как минимум тремя. Предстоятель богослужения произносит слова Спасителя, другой священнослужитель – реплики всех остальных участников евангельских событий, третий – повествовательный текст Евангелия. В лютеранстве к этому присоединялась музыка, а вместе с ней особое, возвышенное, углублённое созерцание страстей Господних. Это достигалось чередованием евангельского повествования, лирических отступлений, медитативных размышлений в ариях над только что прочитанным фрагментом Евангелия⁶³. Исходя из этого, складывалась структура «Страстей»: вступительный хор, затем само евангельское повествование, причём партия евангелиста всегда поручалась тенору в сопровождении органа, реплики Иисуса – басу, прочие действующие лица озвучивались каждый своей партией. Все реплики Христа в «Страстях по Матфею» сопровождаются звучанием струнных инструментов, а музыкальное сопровождение реплик других участников евангельских событий Бах, наоборот, сводит к минимуму. От этого получается удивительный эффект – как будто слова Христа окружены сияющим небом.

⁶³ Друскин М.С. Пассионы и мессы Иоганна Себастьяна Баха. М., 1976. С. 141.

Несомненно, это было проявлением благоговейных чувств Баха ко Христу. Подтверждением чего служит и то, что в партитуре все слова Христа композитор выписал красными чернилами. В этом сочинении слышна необыкновенная трепетная любовь ко Христу и сострадание Его крестным мукам.

Кроме евангельских персонажей, в действие входит ещё персонаж символический, в традициях того времени его называли верующей душой. Реплики толпы передавались хором. «Многообразны задачи хора – он исполняет назидательную роль нравственного наставника общины; хор – это сама народная мудрость, комментирующая события и осуждающая низкое поведение предателей, лжесвидетелей, корыстных возмутителей слепой толпы. Хор – действующее лицо в самых напряженных сценах, глас народа, благословляющий конечное торжество добра над злом»⁶⁴. Хоры перемежались ариями, исполненными личными переживаниями христианской души об изложенных страстных событиях. В заключение «Страстей» полагался итоговый погребальный хор.

В апреле 1729 году на Страстной седмице состоялась премьера одного из крупнейших и величайших творений И.С. Баха – «Страстей по Матфею». Либретто «Страстей» составил известный в Лейпциге поэт Кристиан Фридрих Хенденсер под псевдонимом Пикандер. Он сохранил евангельский текст Матфея в неприкосновенности и добавил к нему 2 текстовых компонента: стихотворные размышления над происходящими событиями немецкого теолога и поэта Герхарда и строфы хоралов страстной недели Мартина Лютера.

«Страсти по Матфею» И. С. Баха изображают последние события жизни Иисуса Христа, начиная от Тайной Вечери с учениками и заканчивая распятием и погребением. Именно в такой последовательности строятся большие эпизоды и сцены: в доме Симона прокажённого, Тайная Вечеря,

⁶⁴ Морозов С.А. Бах. М., 1975. С. 49.

моление Иисуса в Гефсиманском саду, взятие под стражу, допросы у первосвященника и Пилата, распятие, смерть и погребение.

«Страсти по Матфею» состоят из 78 номеров. Исполнительский состав поражает своим размахом: два больших самостоятельных хора со своими солистами и два оркестра, которые размещаются в разных частях храма, что создаёт совершенно необычный звуковой эффект. Наряду с двойным хором задействован детский хор, предполагается также участие двух органов (при наличии). «Страсти по Матфею» делятся на 2 части: до и после богослужебной проповеди – 1-я часть заканчивается взятием Иисуса под стражу, 2-я часть начинается допросом у первосвященника и заканчивается погребением.

Пассионы («Страсти») до Баха всегда начинались небольшим вступлением – интродукцией, своего рода молитвой. Но Бах заменяет её большим драматичным хором – «Придите, дочери Сиона, вместе возрыдаем», который открывает произведение и потрясает своей величественностью и глубиной. Полифонический хор со множеством голосов создаёт ощущение многомерности. Друскин трактует этот хор как «шествие на Голгофу»⁶⁵.

После хора следует «глубоко выразительная ария альты "Покаяние", проникнутая мотивами вздоха на нисходящих секундах. Затем ария сопрано "Я хочу подарить Тебе моё сердце", которая носит просветленный характер. В речитативе Иисуса "Душа моя скорбит смертельно" и в последующей арии тенора "О боль, дрожит измученное сердце" передано томление души, ужас и трепет в предчувствии смертных мук»⁶⁶. Драматическая кульминация приходится на конец 1-й части: Иуда указал стражникам на Иисуса, они схватили Его, связали и повели во двор к первосвященнику. Сопрано и альт поют арию, в дуэт врываются реплики хора: «Отпустите Его, не вяжите», – в

⁶⁵ Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 205.

⁶⁶ Михеева Л. Бах. Страсти по Матфею // Belcanto.ru Классическая музыка, опера и балет. 2002-2019. URL: <https://www.belcanto.ru/or-bach-matfey.html> (дата обращения: 19.04.2020).

этот момент И. С. Бах доходит в музыке до высочайшего драматического напряжения.

В начале 2-й части лирической кульминацией является сцена раскаяния Петра. Он следовал за стражниками и Иисусом, зашёл во двор к первосвященнику и стал ждать, как разовьются события, но его заметили и спрашивали, не был ли он среди учеников Иисуса. Пётр трижды отрёкся, пропел петух, и ученик вспомнил о словах Иисуса, сказанных на Тайной Вечери. Пётр вышел со двора и горько плакал. Отклик верующей души – ария Петра в партии альты с солирующей скрипкой: «Смилуйся, о Боже, ради слёз моих». Проникновенная мелодия этой арии вырастает из заключительной фразы речитатива евангелиста: «И плакал горько». До Баха немецкая церковная музыка не знала подобной драматической насыщенности и напряжённости. Эта ария одна из самых знаменитых и прекраснейших по красоте и глубине у И. С. Баха. Во времена Баха подразумевалось, что эту партию исполняет мужчина, но сейчас очень часто эту партию поручают женщинам.

После арии Петра в «Страстях по Матфею» «неистово звучат краткие хоры "Распи Его", между которыми расположена изумительно красивая ария сопрано "Во имя любви идет на смерть Спаситель мой". Ария баса (партия Христа) "Приди, сладостный Крест" отличается уверенностью, тяжеловесным размеренным шагом. Далее следует глубоко выразительное повествование евангелиста о распятии. Завершает монументальное полотно гигантский двойной хор, звучащий приглушенной погребальной песнью с рефреном "Покойся с миром"»⁶⁷.

В начале и в конце «Страстей» идут развёрнутые части: сцена шествия на Голгофу (эпиграф всей композиции) и погребение Иисуса Христа в конце. Именно здесь задействованы оба хора и дополнительный хор мальчиков для строфы хоралов – в тексте звучит переключка, и над всем этим серебряной

⁶⁷ Михеева Л. Бах. Страсти по Матфею // Belcanto.ru Классическая музыка, опера и балет. 2002-2019. URL: <https://www.belcanto.ru/or-bach-matfey.html> (дата обращения: 19.04.2020).

нитью проходит мелодия хорала «О, невинный Агнец Божий, помилуй меня, Иисусе».

Арии Баха в «Страстях» – это голос очень чистой души, обращенной к Богу, в чем сказывается важность личностного общения с Богом для лютеран. М. Сапонов пишет: «Арии Баха всегда изумительной внутренней чистоты, и это воспринимается как "соборная" душа, которая с одной стороны чиста, но одновременно с этим она очищает своё несовершенство и плачет о нём. Несмотря на развитость мелодии, арии Баха достаточно аскетичны»⁶⁸.

«Страсти по Матфею» преисполнены молитвенного созерцания. Главное, что представляется молящимся прихожанам, слушателям в концертном зале, – глубочайшее личное внутреннее переживание страстных событий. Музыка здесь гораздо сложнее, чем в остальных «Страстях». В традициях эпохи барокко, завершителем которой был Бах, сложность сама по себе несёт некую смысловую нагрузку – чем сложнее, тем совершеннее, а, стало быть, глубже и проникновеннее звучала музыка.

Другой шедевр духовного творчества композитора – **большая месса h-moll (си минор)** – является одним из самых величественных творений мировой музыкальной культуры. Может показаться странным и непонятным то, что И. С. Бах решился на написание сочинения, которое не имело никакого практического применения. Исполнить мессу при богослужении невозможно, лютеране не включали мессу в богослужение, как это делали католики, но и за классическим католическим богослужением эту мессу исполнить нельзя, потому что она слишком велика по объёму. Издать её в педагогических целях лишь для свидетельства своего мастерства Бах тоже никак не мог, это было бы чрезвычайно дорого. Написать просто «в стол» тоже не мог, так как композиторы той эпохи ничего и никогда не писали «в стол», или, как это стало принято в более поздние времена, «для себя», повинувшись лишь внутреннему творческому порыву. Для Средневековья и

⁶⁸ Сапонов М.А. Шедевры Баха по-русски. М., 2015. С. 49.

барокко было характерно самовосприятие композитора как мастера, пишущего на заказ, по должности или с педагогическими целями, но не «для души» (в нашем понимании). Что-то побудило Баха посвящать свои уже слабеющие силы в конце жизненного пути написание именно такого не востребовавшего сочинения – он почувствовал необходимость почтить Царя Небесного. Это было как раз в духе эпохи: всякое намерение должно быть завершено и приведено к своему логическому концу – логика мастера и его религиозное чувство потребовали от него написания музыкального приношения Богу. Таким приношением и стала «Месса си минор». Свидетельством тому может служить и то, что Бах включил в эту мессу лучшие фрагменты своей музыки, начиная с 1710-х годов, и, таким образом, он приносил престолу Божию своё творчество – всё произведение наполнено величайшим благоговением ко Христу.

Изначально И. С. Бах задумывал это произведение как короткую мессу из двух-трёх частей (в 1733 году были написаны «Kyrie» и «Gloria»), но уже в конце 1740-х годов Бах решил сделать из этой короткой мессы полное масштабное произведение: «Месса выделяется грандиозными масштабами и разнообразием формообразующих приёмов: двойные хоры, достигающие колоссальной мощи звучания, чередуются с колоратурной арией и дуэтами камерного характера. В мессе есть ряд хоровых фигур с участием оркестра, встречаются пасторальные мелодии, фанфарные интонации⁶⁹».

Первая часть мессы «Kyrie eleison!» («Господи, помилуй!») очень сосредоточенная и молитвенная. Во второй части мессы звучит классическая праздничная, торжественная, ликующая «Gloria» («Слава в вышних Богу», великое славословие). 3-я часть «Credo» начинается с первой фразы Символа веры – "Верю во Единого Бога". Здесь Бах взял в качестве темы традиционную древнюю попевку западной церкви, с которой всегда начиналось пение Символа веры в течение многих веков. Бах пишет на неё

⁶⁹ Булгакова С.Н. Эволюция формы мессы и развитие жанров духовной музыки от эпохи раннего Средневековья к XX веку. Учеб. пособие. Челябинск, 2016. С. 27.

даже не мелодию, а архаичную церковную декламацию, вовсе не подходящую для полифонической обработки, сложнейшую, немислимую семиголосную фугу. Музыканты знают, что это невозможно, однако Бах умудряется это сделать, причем на слух всё естественно: никогда не скажешь, что такой музыки быть не может. Поистине композитор посвящает Богу музыкальное приношение.

Вершина массы – два очень медленных хора из «Credo» («Верую»): «Et incarnatus est» и «Crucifixus» («Воплотившегося от Духа Святого», «И распятого за нас при Понтийском Пилате»). Первый хор полон нисходящих движений, символизирующих сошествие Христа с небес. В мировой музыкальной литературе нет более высокого выражения религиозного чувства и сопереживания распятому Христу, чем в творчестве И. С. Баха, так, в хоре «Crucifixus» («Он был распят») Бах побуждает флейте оплакивать Спасителя, изливать медленные, тихие капли слёз. Немецкий исследователь Вольфрум говорит о том, что в этом хоре И. С. Бах «разрабатывает излюбленный мотив страдания. Этот мотив проходит через весь хор, в котором изображаются страсти Господни и распятие. В заключении хора композитор использует образ вечного покоя»⁷⁰. Следует обратить внимание на то, как музыка глубоко сопереживает Христу, оплакивает Его и как она в конце хора прямо-таки спогребается Господу.

В следующем фрагменте из Символа веры от слов «Исповедую едино Крещение» Бах начинает распевать эти слова очень сосредоточенной музыкой, в которую вплетает древнюю, очень суровую, архаичную церковное песнопение христианской церкви – "Confiteor unum baptista" («Исповедую едино Крещение во оставление грехов»). Именно упоминание грехов придает музыке суровость: этот напев звучит длинными нотами в партии тенора. Затем музыка замедляет свой ход, уменьшается динамика, и хор тихо поет «Et exspecto resurrectionem mortuorum» («Чаю воскресения мертвых») – это один из самых потрясающих фрагментов мессы. На текст

⁷⁰ Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах. М., 1912. С. 218.

«et vitam venturisaecul» («и жизни будущего века») как будто всходит солнце, и музыка в радости и ликовании завершает Символ веры.

И. С. Баха можно назвать великим религиозным мыслителем, который философствует не словами, а звуками. Один из высших образцов такого философствования – месса h-moll (си минор). Композитор насыщает своё последнее богослужбное творение религиозной символикой самого изощрённого толка и через такую предельную сложность выражает глубины своего личного религиозного чувства. «Месса си минор» – последнее итоговое произведение композитора, которое можно трактовать как «предсмертное размышление о божественном величии»⁷¹. Композитору не удалось услышать своё творение при жизни: полностью она была впервые исполнена только спустя сто лет – в 1896 году.

Выводы

Во второй главе мы рассмотрели религиозно-философское содержание основных наиболее значимых произведений И. С. Баха.

И. С. Бах – церковный композитор, живший в ритме церковного календаря. Творчество Баха – звучащее доказательство бытия Бога. Так, «Хорошо темперированный клавир» представляет собой художественное толкование образов и сюжетов Священного Писания. Этот цикл – доказательство благозвучия любых тональностей, при том, что любая тональность имеет символический смысл. Мелодии протестантских хоралов, музыка церковных кантат, риторические фигуры-символы, использованные Бахом в ХТК, несли в себе глубокое духовное содержание. Сфера духовной тематики неизмеримо расширяла и изнутри обогащала образный строй прелюдий и фуг. Бах поднял светские жанры по их этической и философской значимости до уровня, доступного ранее лишь жанрам духовным. Рассмотрев

⁷¹ Булгакова С.Н. Эволюция формы мессы и развитие жанров духовной музыки от эпохи раннего Средневековья к XX веку. Учеб. пособие. Челябинск, 2016. С. 27.

некоторые ассоциативные образы ХТК на основе исследований Б. Яворского, мы можем сделать вывод, что музыка Баха – это не просто абстрактные темы, а цепь образов, музыкальная речь, передающая глубокое духовное содержание.

Баховская кантата – это религиозно-философская сокровищница христианства. Поразительно то, что эти религиозно-философские глубины появляются в баховском кантатном творчестве практически сразу. Стечением времени будут существенно меняться формы кантат, будет всё больше и больше совершенствоваться музыкальная составляющая, а богословское содержание и его глубина как главное качество этого содержания останутся неизменными. Конечно, глубокое богословское содержание было плодом бесспорной религиозной гениальности Баха. Несомненно, сказалось и то, что он с раннего возраста вкусил опыт смерти, страдания, а впоследствии тщательно изучал Священное Писание, богословскую и философскую литературу.

Органная месса – одно из итоговых произведений, в котором И. С. Бах искуснейшим образом свёл воедино и богослужебный порядок, и катехизис, и традиции написания хоралов, и сложность музыкальной ткани, и особенности мировоззрения эпохи барокко.

«Страсти по Матфею» – одна из вершин баховского творчества и всей европейской музыки. «Страсти» в эпоху барокко писались во множестве, в основном это были достаточно простые произведения. Но Бах наполнил «Страсти» внутренней динамикой, драматургией развития евангельского сюжета. Буквально каждое евангельское слово получало свой музыкально-философский комментарий. Бах дал потрясающую богословско-музыкальную концепцию страстей Христовых. Недаром Баха называют «певцом страстей Господних».

Самые глубокие духовные образы связаны у Баха с музыкальным изображением страданий и смерти. Всякий раз, когда в его церковных произведениях заходила речь о смерти, музыка начинала трепетать.

Звуковую ткань пронизывали удары часов и погребальных колоколов. Самые поэтические тексты, самые глубокие духовные образы, связаны у Баха именно с музыкальным изображением смерти. Несомненно, что в этом изображении воспроизводился его собственный религиозный опыт. Также Баха неудержимо влекли в священных текстах описания страстей: закономерно, что в баховском творчестве, а особенно в ХТК и пассионах («Страстях») основной центр тяжести приходится именно на события Страстной седмицы – их семантика прямо выявлена во многих частях этих произведений. Баху оказались доступны глубины трагизма. Проводя душу по этим глубинам, он обязательно выводит человека на свет: последний аккорд у Баха обязательно мажорный. Он показывает нам бездны и глубины трагизма, но не бросает там, а приводит к свету. Слушая его музыку, никогда не почувствуешь себя одиноким – в ней отчетливо ощущается эффект присутствия. В его мирозерцании всегда есть место Богу: огромная связь с небесным миром, со Христом.

Заключение

И. С. Бах – крупнейшая фигура мировой музыкальной культуры. Его творчество представляет собой одну из вершин религиозно-философской мысли в музыке.

Для Бахарелигиозные идеи и тематика музыкальных произведений служили не просто художественным материалом для сочинения кантат, ораторий, музыки для месс и страстей, но фундаментом всего его творчества, источником вдохновения. В высказываниях Баха неоднократно выражалось его собственное религиозное мировоззрение, согласно которому музыка – прежде всего способ духовного единения с Богом, композиторское творчество – в первую очередь образ деятельной молитвы и христианского исповедания собственной веры. Композитор подчеркивал, что подлинная и конечная цель музыки – служение славе Божией и совершенствование человеческого духа.

И. С. Бах предстаёт не только замечательным мастером, владеющим всеми секретами сочинения, варьирования мелодий, построения форм и сочетания регистров – всего того, что входит в понятия ремесла и искусства композитора, но и, прежде всего, величайшим религиозным философом и поэтом, независимо от жанровой специфики произведений поднимающим самые глубинные, сложные, воплощённые в образах Священного Писания вопросы бытия: об отношении Бога и человека, о божественном устройстве мира, о тайне жизни и смерти, о духовном предназначении человека, о любви и самопожертвовании.

И. С. Бах был человеком церкви. В церкви св. Фомы на протяжении более четверти века он проработал кантором – органистом и руководителем музыкального коллектива, включавшего в себя небольшой оркестр и хор. В самом алтаре он нашёл последнее упокоение. Поэтому именно с этим периодом связаны наиболее значительные и масштабные духовные произведения И. С. Баха – «Страсти», «Месса си минор», большинство

кантат. Бах жил по церковному календарю, весь строй его жизни определялся ритмом церковных праздников. На Страстной седмице в церкви св. Фомы звучали его грандиозные Пассионы – «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну». В рождественский период звучали кантаты из его «Рождественской оратории». К каждому большому празднику и каждому воскресенью он должен был написать новую кантату, потому что публика не любила повторений, – в общей сложности он написал их около трёхсот.

Музыкальная подтекстовка в сочинениях И. С. Баха осуществлялась за счёт великого богатства музыкально-риторических фигур, которое накопило искусство барокко. С технической стороны композитор ничего принципиально нового не вносил: он использовал символические и риторические музыкальные фигуры своей эпохи. Но посредством этой техники Бах не просто проиллюстрировал текст, а религиозно прочувствовал его, осмыслил и с необыкновенной глубиной выразил духовные переживания, вызванные в душе христианина текстом богослужебного отрывка из Писания или церковного праздника. Композитор доводит изощрённую полифоническую сложность и религиозную символическую насыщенность музыки не просто до совершенства, а до самых границ музыкального искусства, что позволило музыке выполнить некую сверхзадачу – быть частью сотворчества человека и Бога, созидать выходящее за рамки собственно музыки сакральное пространство.

И. С. Бах – прекрасный знаток Священного Писания. Его произведения составляют целую звучащую Библию, он является её музыкальным экзегетом. Если икона – это богословие в красках, то музыка Баха – это богословие в звуках. Бах – самый яркий пример в мировой музыкальной культуре богословия звуков. Причём это богословие основано на Священном Писании, на глубочайшем проникновении в Евангелие, на постоянном осмыслении и реализации его в различных произведениях.

Бах языком музыки многих привёл ко Христу. Его творчество свидетельствует о вечности и совершенстве Творца. Музыка Баха имеет

вселенскую значимость, цельность, ясность и необыкновенную гармонию – всё это располагает её слушателей к принятию Евангелия, которое по слову Господа должно быть проповедано всему творению. Тем самым И. С. Бах во многом надконфессионален и надмирен, а его музыка – явление всехристианского масштаба.

Библиографический список

Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. – Москва: Изд-во Московской Патриархии, 1992. – 1372 с. – Текст: непосредственный.

1. Арндт И. Об истинном христианстве / И. Арндт. – Москва: Изд-во Эксмо, 2016. – 1008 с. – Текст: непосредственный.

2. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р.Э. Берченко. – Москва: Изд-во Классика-XXI, 2005. – 370 с. – Текст: непосредственный.

3. Бесселер Г. Бах как новатор / Г. Бесселер. – Текст: непосредственный // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики. – Москва, 1960. – С. 1-39.

4. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха / Э. Бодки. – Москва: Изд-во Музыка, 1993. – 389 с. – Текст: непосредственный.

5. Булгакова С.Н. Эволюция формы мессы и развитие жанров духовной музыки от эпохи раннего Средневековья к XX веку: учебное пособие / С.Н. Булгакова. – Челябинск: Изд-во ЧГИК, 2016. – 122 с. – Текст: непосредственный.

6. Ветлугина А. Бах / А. Ветлугина. – Москва: Изд-во Вече, 2012. – 351 с. – Текст: непосредственный.

7. Вольфрум Ф. Иоганн Себастиан Бах / Ф. Вольфрум. – Москва: Изд. П. Юргенсона, 1912. – 310 с. – Текст: непосредственный.

8. Гардинер Д.Э. Музыка в небесном граде / Д.Э. Гардинер. – Москва: Изд-во Rosebud Publishibg, 2019. – 926 с. – Текст: непосредственный.

9. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.Й. Шульце. – Москва: Изд-во Музыка. – 1980. – 234 с. – Текст: непосредственный.

10. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах / М.С. Друскин. – Москва: Изд-во Музыка, 1982. – 383 с. – Текст: непосредственный.

11. Друскин М.С. Пассионы и мессы И. С. Баха / М.С. Друскин. – Москва: Изд-во Музыка. Ленингр. отд-ние, 1976. – 168 с. – Текст: непосредственный.

12. Зарубина Л.П. Философия и музыка / Л.П. Зарубина. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ин-т культуры и искусств, 2008. – 392 с. – Текст: непосредственный.

13. Иларион (Алфеев), митрополит. В каждой музыке Бах... / митрополит Иларион (Алфеев). – Текст: электронный // Правмир: [сайт]. – 2020. – URL: <https://www.pravmir.ru/v-kazhdoj-muzyke-bah/> (дата обращения: 15.04.2020).

14. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: художеств. идеи европ. музыки XVII-XX вв.: учебное пособие для музык. вузов и вузов искусств / А.Ю. Кудряшов. – Санкт-Петербург: Изд-во Лань, 2006. – 427 с. – Текст: непосредственный.

15. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 томах; Том 1: XVIII век / Т.Н. Ливанова. – Москва: Изд-во Музыка, 1982. – 528 с. – Текст: непосредственный.

16. Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи: в 2 частях; Часть 2: Вокальные формы и проблема большой композиции / Т.Н. Ливанова. – Москва: Изд-во Музыка, 1980. – 287 с. – Текст: непосредственный.

17. Мильштейн Я.И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения / Я.И. Мильштейн. – Москва: Изд-во Музыка, 1967. – 392 с. – Текст: непосредственный.

18. Михеева Л. Бах. Страсти по Матфею / Л. Михеева. – Текст: электронный // Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет: [сайт]. – 2002-2019. – URL: <https://www.belcanto.ru/or-bach-matfey.html> (дата обращения: 19.04.2020).

19. Морозов С.А. Бах / С.А. Морозов. – Москва: Изд-во Молодая гвардия, 1975. – 254 с. – Текст: непосредственный.

20. Носина В.Б. Символика в музыке Баха / В.Б. Носина. – Москва: Изд-во Классика-XXI, 2004. – 53 с. – Текст: непосредственный.
21. Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители / А.Г. Рубинштейн. – Санкт-Петербург: Изд-во Союз художников, 2005. – 160 с. – Текст: непосредственный.
22. Сапонов М.А. Шедевры Баха по-русски / М.А. Сапонов. – Москва: Изд-во Молодая гвардия, 2015. – 287 с. – Текст: непосредственный.
23. Феофан Затворник, святитель. Что есть духовная жизнь и как на неё настроиться / святитель Феофан Затворник. – Текст: электронный // Азбука веры: [сайт]. – 2005. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/chto-est-dukhovnaja-zhizn-i-kak-na-nee-nastroitsja/12 (дата обращения: 27.03.2020).
24. Фисейский А. Третья часть "Клавирных упражнений" И. С. Баха. Теология в звуке и числе / А. Фисейский. – Текст: непосредственный // Музыкальная академия. – 2006. – № 1. – С. 142-151.
25. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / И.Н. Форкель. – Москва: Изд-во Музыка, 1987. – 115 с. – Текст: непосредственный.
26. Хорошев М. Лютеранские праздники / М. Хорошев, В. Данилова. – Текст: электронный // CALEND.RU Календарь событий: [сайт]. – 2005-2020. – URL: <https://www.calend.ru/holidays/evangelical/> (дата обращения: 25.04.2020).
27. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – Москва: Изд-во Классика-XXI, 2011. – 816 с. – Текст: непосредственный.
28. Шмитов А. И. С. Бах. Органная месса / А. Шмитов. – Текст: электронный // COLLEGIUM MUSICUM: [сайт]. – 2020. – URL: <https://collegiummusicum.ru/co-ncerts/past/article/1420720> (дата обращения: 14.05.2020).
29. Чубрик А. Иоганн Себастьян Бах / А. Чубрик. – Текст: электронный // Классическая музыка: [сайт]. – 2002-2009. – URL: <https://classic.chubrik.ru/Bach/> (дата обращения: 12.03.2020).

30. Яворский Б. Воспоминания, статьи, письма / Б. Яворский. – Москва: Изд-во Музыка, 1964. – 670 с. – Текст: непосредственный.

31. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. О символике «Французских сюит» / Б. Яворский. – Москва: Изд-во Классика-XXI, 2006. – 153 с. – Текст: непосредственный.

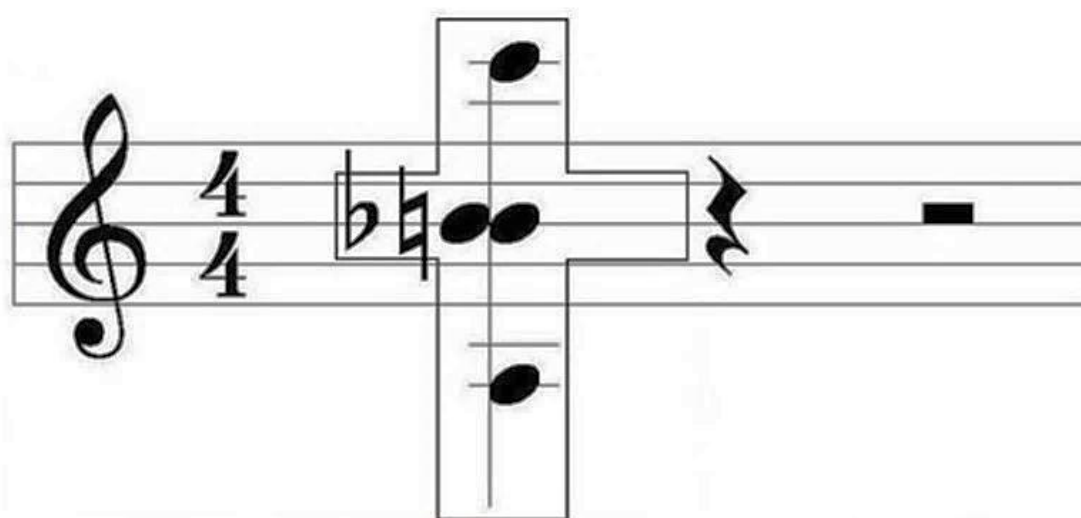
32. Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe / H. Keller. – Leipzig: Peters, 1950. – 280 p. – Text: direct.

33. Tomita Y. Psalm and Well-Tempered Clavier II: revisiting the old question of Bach's source of inspiration / Y. Tomita. – Text: direct // BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute, Vol. XXXII. – Berea (Ohio): Baldwin-Wallace College. – 2001. – №1. – P. 17-43.

34. Tröster I. Johann Sebastian Bach / I. Tröster. – Leipzig: Karthause. – 1984. – 562 с. – Text: direct.

35. Wolff Christoph. Bach: Essays on His Life and Music / Christoph Wolff. – London: Harvard University Press, 1991. – 461 с. – Text: direct.

Монограмма ВАСН как музыкальный символ креста



J. J. — Jesu juva («Иисус, помоги!») и Soli Deo Gloria («Единому Богу слава») в партитурах И. С. Баха



Handwritten musical score on aged paper. The score consists of two staves of music with German lyrics written below the notes. The lyrics are: "mit frohlichem Sing. Kommt in die Haus an sing das ist die lob der heiligen in Geist und alle hornen stark erhebt in jener feyerlichen hand". Below the second staff, there is a section labeled "Chor." and "Da Capo". The title "Gloria" is written in large, elegant cursive at the bottom right of the page.

mit frohlichem Sing. Kommt in die Haus an sing das ist die lob der heiligen
in Geist und alle hornen stark erhebt in jener feyerlichen hand

Chor. /
Da Capo /

Gloria.

Ассоциативные образы «Хорошо темперированного клавира»

Тональность	Том	Ассоциативный образ
I. Ветхий Завет		
d-moll (ре минор)	I	Грех и искупление
G-dur (соль мажор)	II	Рай и грехопадение. Искушение Евы змеем
II. Рождество		
C-dur (до мажор)	I	Благовещение
e-moll (ми минор) g-moll (соль минор)	I	Посещение Елисаветы Марией
B-dur (си-бемоль мажор)	I	Поклонение пастухов
As-dur (ля-бемоль мажор) A-dur (ля мажор)	I	Поклонение волхвов
Fis-dur (фа-диез мажор)	II	Новый год
As-dur (ля-бемоль мажор)	II	Сретение
B-dur (си-бемоль мажор)	I	Симеон-богоприимец
E-dur (ми мажор)	I	Бегство в Египет
III. Деяния Христа		
cis-moll (до-диез минор)	II	Христос в пустыне. Испытание Христа сатаной
a-moll (ля минор)	I	Крещение в Иордане
gis-moll (соль-диез минор)	II	Беседа с самарянкой
f-moll (фа минор)	II	Христос у Марии и Марфы
Fis-moll (фа-диез минор)	II	Воскрешение Лазаря
d-moll (ре минор)	II	Изгнание торгующих из храма. «Низложи сильных со престола и вознеси смиренные» (фуга)

F-dur (фа мажор)	I	Чудо на рыбной ловле
F-dur (фа мажор)	II	Вход в Иерусалим
IV. Страстная седмица		
fis-moll (фа-диез минор)	II	Тайная вечеря
cis-moll (до-диез минор)	I	Моление о чаше
a-moll (ля минор)	II	Мытарства Христа. Избиение Христа
h-moll (си минор)	II	Суд Пилата
g-moll (соль минор)	II	Бичевание Иисуса. «Се человек»
fis-moll (фа-диез минор)	I	Несение Креста
h-moll (си минор)	I	Шествие на Голгофу
gis-moll (соль-диез минор)	I	Распятие. Семь слов Спасителя на Кресте
c-moll (до минор)	II	Крестная мука
dis-moll (ре-диез минор)	II	Страдания на кресте
f-moll (фа минор)	I	Stabat mater dolorosa («Стояла Мать скорбящая»)
b-moll (си-бемоль минор)	I	Голгофа. Смерть Богочеловека
es-moll (ми-бемоль минор)	I	Снятие с Креста. Плащаница
b-moll (си-бемоль минор)	II	Положение во гроб
V. Торжественный пасхальный цикл		
C-dur (до мажор)	II	Ночь перед пасхальным воскресением
G-dur (соль мажор) H-dur (си мажор)	I	Воскресение Христа
e-moll (ми минор)	II	Вознесение Христа
H-dur (си мажор)	II	Духов день
VI. Догматический цикл		
c-moll (до минор)	I	Пламенеющая вера (Неопалимая

		купина)
Cis-dur (до-диез мажор)	I	Троица
Es-dur (ми-бемоль мажор)	I	Троица
D-dur (ре мажор)	I	Сошествие Святого Духа
Cis-dur (до-диез мажор)	II	Троица
Es-dur (ми-бемоль мажор)	II	Троица
D-dur (ре мажор)	II	Credo («Верую»)
E-dur (ми мажор)	II	Лествица
A-dur (ля мажор)	II	Слава в вышних Богу



**МИССИОНЕРСКИЙ
ИНСТИТУТ**

Смолякова Анна Николаевна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

Музыка И. С. Баха: религиозно-философский контекст

Направление подготовки 48.03.01 Теология

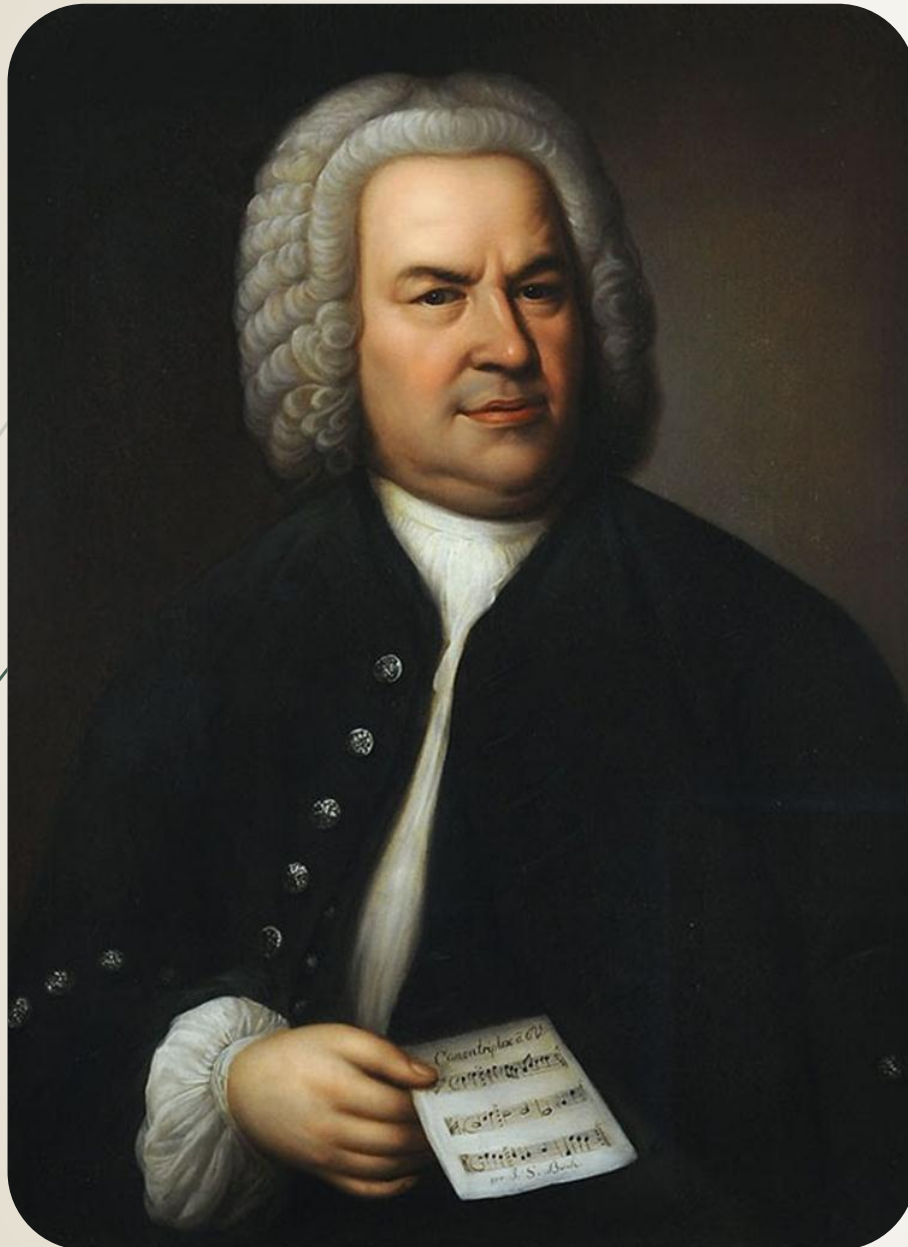
Профиль ОПОП «Систематическая теология Православия»

Руководитель:

канд. пед. наук

А. Е. Парамонова

г. Екатеринбург, 2020 г.



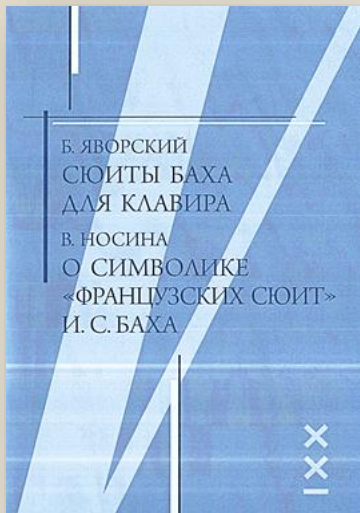
И. С. Бах – величайший композитор эпохи барокко, прекрасный органист и педагог, мастер полифонии.

Творческое наследие И. С. Баха представляет собой вершину религиозно-философской мысли в музыке.

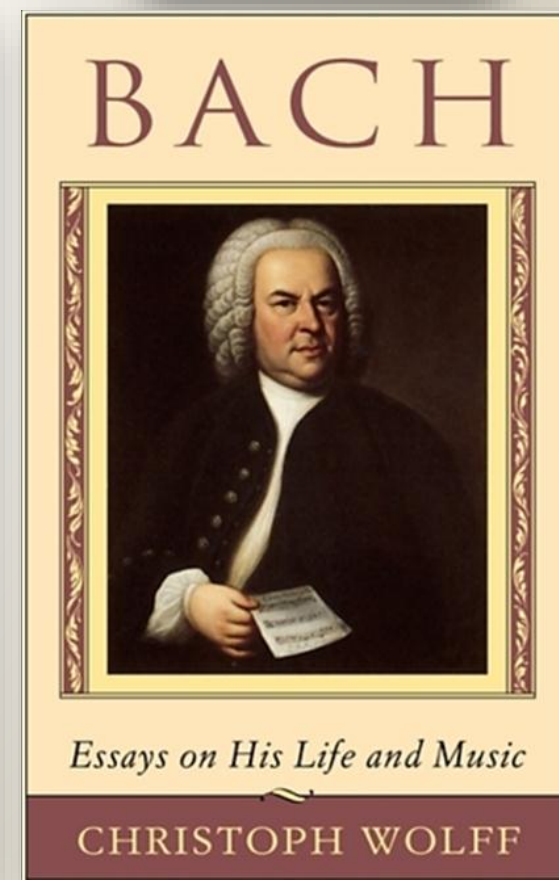
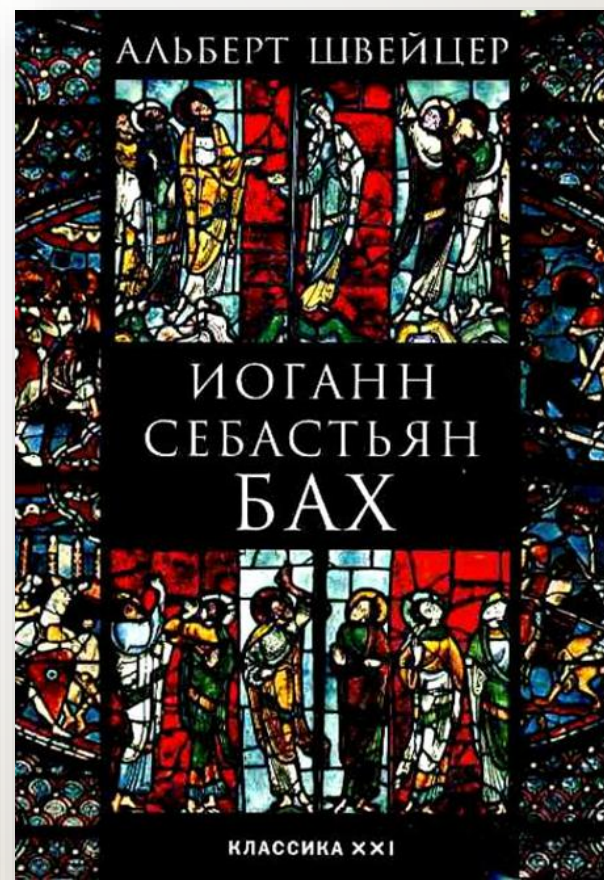
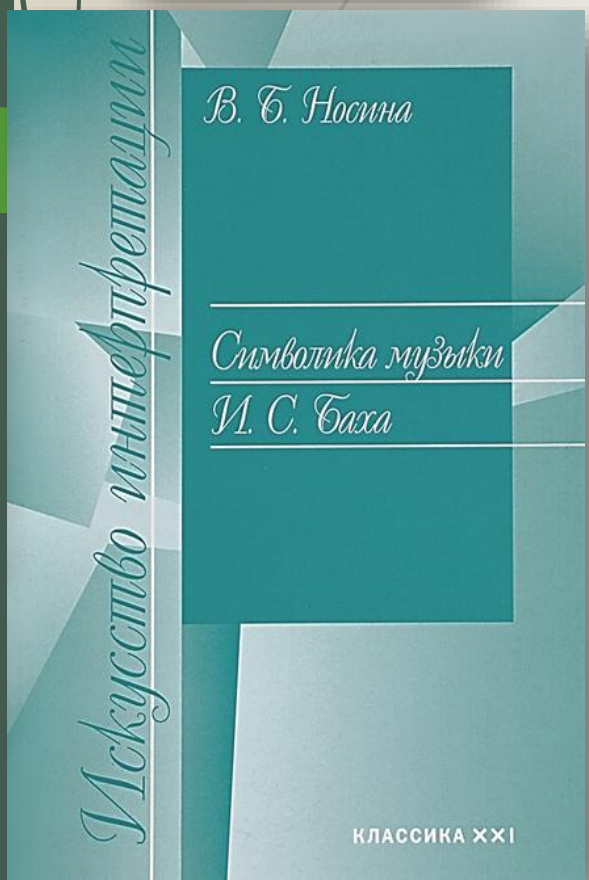
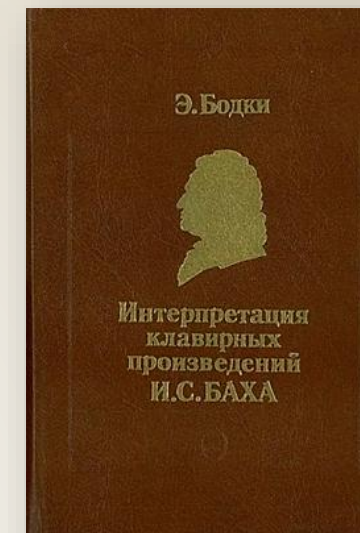
Композитор написал около тысячи произведений различных жанров: 300 духовных кантат, несколько ораторий, пассионы (Страсти по Иоанну, Матфею и Марку), мессы, мотеты, хоралы, пассакалии, прелюдии, фуги и др.

Цель, объект, предмет

- ▶ *Цель исследования* – рассмотреть особенности воплощения религиозно-философского мировоззрения в творчестве И. С. Баха.
- ▶ *Объект исследования* – музыкальные произведения Иоганна Себастьяна Баха.
- ▶ *Предмет исследования* – особенности воплощения религиозного мировоззрения в музыке И. С. Баха.



← Основные источники →



J. S. BACH



И. С. Бах происходил из знаменитой династии музыкантов

Церковь святого Фомы в Лейпциге



Памятник Иоганну Себастьяну Баху в Лейпциге



3. J.

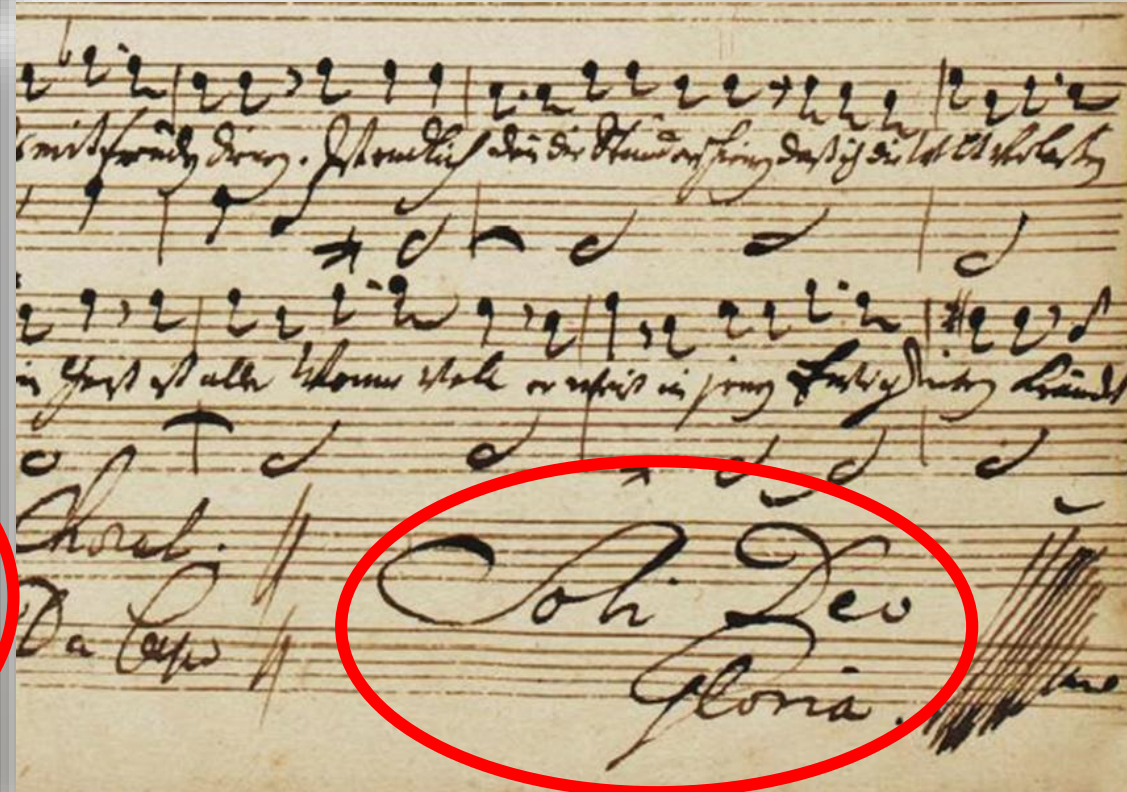
Passio. secundū Joānē. a 4 Voci. 2 Obs.



J. J. — Jesu juva («Иисус, помоги!») и Soli Deo Gloria («Единому Богу слава») в партитурах И. С. Баха.

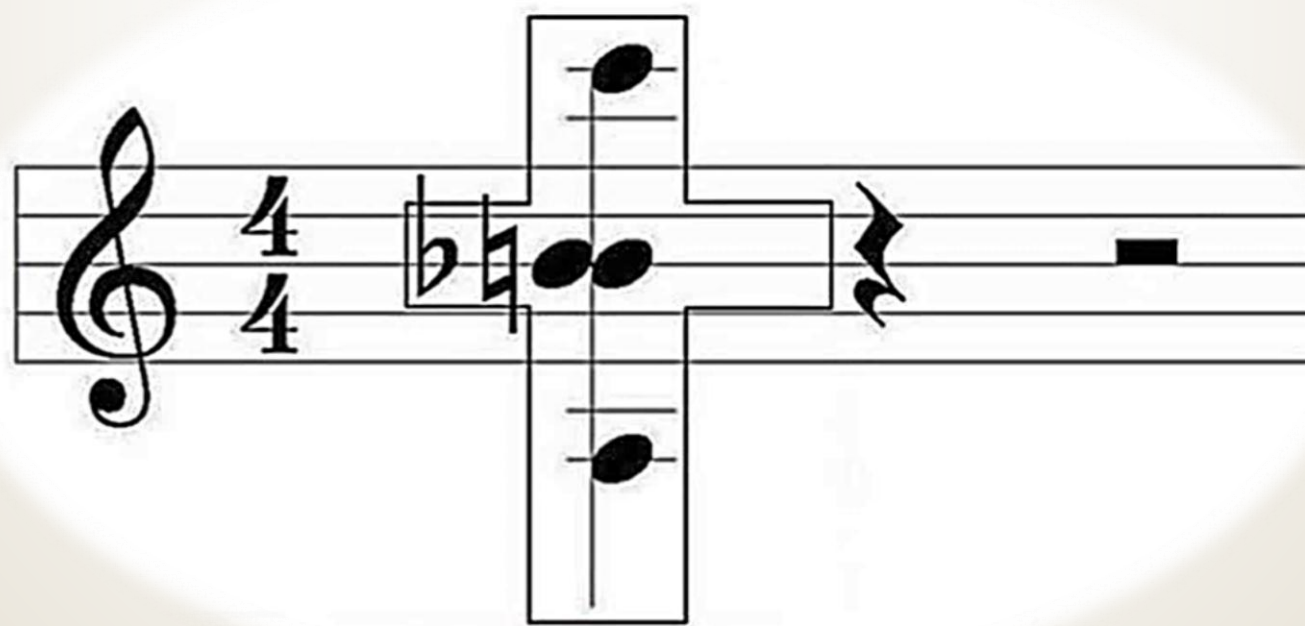


Soli Deo Gloria



Soli Deo Gloria

Монограмма ВАСН как музыкальный символ Креста



Ассоциативные образы «Хорошо темперированного клавира»

Тональность	Ассоциативный образ
I. Ветхий Завет	
d-moll	Грех и искупление
G-dur	Рай и грехопадение
II. Рождество	
C-dur	Благовещение
e-moll	Посещение Елисаветы Марией
B-dur	Поклонение пастухов
As-dur	Поклонение волхвов
Fis-dur	Новый год
As-dur	Сретение
B-dur	Симеон-богоприимец
E-dur	Бегство в Египет
III. Деяния Христа	
cis-moll	Искушение сатаной
a-moll	Крещение в Иордане
gis-moll	Беседа с самарянкой
f-moll	Христос у Марии и Марфы
Fis-moll	Воскрешение Лазаря
d-moll	Изгнание торгующих из храма
F-dur	Чудо на рыбной ловле
IV. Страстная седмица	
fis-moll	Тайная вечеря
cis-moll	Моление о чаше
a-moll	Мытарства Христа. Избиение Христа
h-moll	Суд Пилата
g-moll	Бичевание Иисуса. «Се человек»
fis-moll	Несение Креста
h-moll	Шествие на Голгофу
gis-moll	Распятие. Семь слов Спасителя на Кресте
c-moll	Крестная мука
dis-moll	Страдания на Кресте
b-moll	Голгофа. Смерть Богочеловека
es-moll	Снятие с Креста. Плащаница
b-moll	Положение во гроб
V. Торжественный пасхальный цикл	
C-dur	Ночь перед пасхальным воскресением
G-dur	Воскресение Христа
e-moll	Вознесение Христа
VI. Догматический цикл	
c-moll	Пламенеющая вера (Неопалимая купина)
Cis-dur	Троица
D-dur	Сошествие Святого Духа
D-dur	Credo («Верую»)
E-dur	Лествица
A-dur	Слава в вышних Богу



IC · XC





ΠΥΝΕΡΕΑ ΙΝ

ΜΟΡΜΑΝΤ

ΙϞ

ΧϞ



Выводы

- ▶ Творчество И. С. Баха представляет собой одну из вершин религиозно-философской мысли в музыке.
- ▶ Большая часть музыки Иоганна Себастьяна Баха написана прежде всего для богослужений, что говорит о религиозной направленности творчества композитора.
- ▶ Новизна баховской трактовки многих жанров связана с его особенным отношением к текстам Священного Писания, а также со стремлением к слиянию в музыке содержательных и звукоизобразительных средств.
- ▶ Музыкальная подтекстовка в сочинениях И. С. Баха осуществлялась за счёт символических и музыкально-риторических фигур, с помощью которых композитор религиозно прочувствовал текст.



БЛАГОДАРЮ ЗА ВНИМАНИЕ!

