**"Музыкальное приношение" Баха**

**Александр Майкапар**

Цикл полифонических пьес для ансамбля инструментов.

Сочинено: 7 мая - 7 июля 1747 года.

Издано: июль 1747 года.

Посвящено: королю Прусскому Фридриху Великому.

**2000 год - год Иоганна Себастиана Баха**

Так ЮНЕСКО решило отметить 250-летие со дня смерти великого композитора. Бах - композитор парадоксальный. Вот один из парадоксов. Притом, что Бах занимает первую строчку в любом списке самых часто исполняемых композиторов, у него нет таких мелодий, которые мы бы насвистывали или напевали в минуту грусти или радости - первый признак популярности. И это притом, что у Баха есть несравненные страницы музыки грустной и музыки радостной! Популярность - необычайная - гениального Баха иного рода, нежели популярность сладкозвучного Иоганна Штрауса, например.

Этот мой рассказ - об одном из последних произведений великого композитора. О нем можно даже сказать так: вот произведение знаменитое и... малоизвестное.

\* \* \*

Передо мною ворох репродукций - общий план дворца и парка Сан-Суси в Потсдаме (рисунок сделан в 1745 году), интерьеры нескольких роскошных залов. А вот и знаменитая музыкальная комната. Король Фридрих II, будучи сам композитором и флейтистом, ежедневно музицировал здесь со своими придворными музыкантами. Рассматриваю прекрасную лепнину и декор потолка; на стенах огромные зеркала, их рамы украшены изысканной резьбой; в нескольких местах - красивые кресла; паркет, выложенный квадратом, натерт до зеркального блеска. У одной из стен - клавир (это один из инструментов знаменитого мастера Готфрида Зильбермана, которые Фридрих приобрел еще в 40-х годах XVIII века).

Сейчас дворец пуст, в нем царит тишина... Но легко вообразить, как музыкальную комнату заполняют придворные дамы, берлинская знать, а вот и сам король с флейтой в руке. Таким его запечатлел на одном из рисунков немецкий художник прошлого века Адольф Менцель, иллюстрировавший книгу "Жизнь Фридриха Великого". Позже он написал и картину маслом на этот сюжет. Среди музыкантов можно представить себе служивших долгие годы при дворе Фридриха Иоганна Кванца - автора знаменитого трактата об игре на флейте, двух из трех братьев Граун - Иоганна Готлиба и Карла Генриха, служивших с 1740 года капельмейстерами королевской капеллы (последний к тому же организовал в 1742 году по поручению короля оперный театр в Берлине), братьев Йиржи и Франтишека Бенду. За клавиром, безусловно, Карл Филипп Эмануэль Бах, второй сын Иоганна Себастиана Баха, известный также под прозвищами "Берлинский", или "Гамбургский" Бах. Менцель достиг замечательного портретного сходства: мы узнаем и короля, и Карла Филиппа Эмануэля, и Кванца. Последний изображен на картине крайним справа. Кванц, по свидетельству д-ра Ч.Черни, должен был кричать "Браво!" после каждого правильно сыгранного соло короля; если же тот играл фальшиво, Кванц должен был кашлять; однажды Фридрих сухо произнес: "Надо что-то предпринять с простудой бедного Кванца!". Эти музыканты были наиболее яркими представителями стиля музыкального сентиментализма, а более точно - так называемой берлинской школы.

Историки музыки в разные периоды по-разному оценивали эстетические и художественные достижения этой школы. Чарлз Берни - знаменитый английский музыкальный писатель - так отзывался в своем "Дневнике" о музыке в современной ему Германии: "...музыка в этой стране поистине находится в застое, так как его величество (Фридрих II. - А.М.) разрешает в ней не больше свободы, чем в вопросах гражданского управления; не довольствуясь тем, что он неограниченный властитель жизни, благосостояния и дел своих подданных, он предписывает правила даже самым невинным их развлечениям". И хотя это писалось в 1772 году, такое же положение было и раньше, в конце 40-х годов, когда короля посетил великий И.С.Бах.

\* \* \*

Последние годы жизни И.С.Бах жил замкнуто и почти не покидал Лейпциг (правда, в августе 1746 года он съездил в качестве "эксперта" на испытание органов в Цшортау и Наумбург). Однако ему очень хотелось повидаться с Карлом Филиппом Эмануэлем, который уже не раз приглашал отца приехать к нему в Берлин. Теперь, в 1747 году, И.С.Бах решился на эту поездку. По дороге его встретил старший сын - Вильгельм Фридеман, и вместе они добрались до Берлина. Вильгельм Фридеман позже рассказывал Иоганну Николаусу Форкелю - первому биографу И.С.Баха - о том, как король встретил отца: "Однажды вечером, когда король собрался играть на флейте и уже все музыканты были в сборе, вошел офицер с докладом о новоприбывших чужеземцах. С флейтой в руке король просматривал список приезжих, вдруг он повернулся к музыкантам и сказал с волнением в голосе: "Господа, приехал старый Бах!" Флейта была немедленно отложена, и послали за "стариком Бахом", остановившимся в квартире сына". Бах явился во дворец, не успев даже переодеться с дороги. Здесь, во дворце, Фридрих II, как утверждают историки, демонстрировал Баху свои клавишные инструменты. После оживленной беседы король сыграл на клавире (1) тему, которую предложил Баху тут же обработать, что композитор и сделал, сымпровизировав трехголосный ричеркар (2). Затем король попросил без подготовки сыграть шестиголосный ричеркар, однако Бах отказался это сделать, объяснив, что не всякая тема пригодна для столь сложной обработки. Бах изъявил готовность сымпровизировать такой ричеркар на собственную тему, что и сделал в присутствии изумленной публики.

Некоторые музыковеды (Г.Хубов, К.Розеншильд) считают, что король дал Баху "бледную, вымученную тему своего изобретения, в которой трудно было обнаружить хотя бы малейшее движение творческой мысли", что она "угловата" по рисунку, звучит в достаточной степени "деревянно" и вообще "мало привлекательна". С такой оценкой трудно согласиться. Скорее, наоборот, это необычайно "баховская" тема; достаточно сравнить ее с темой второй трехголосной симфонии, кстати, тоже до-минорной, или же с двухголосной инвенцией ре минор. Более того, композитор и король обменялись своего рода "любезностями": Фридрих II дал Баху тему в стиле композитора, последний же сымпровизировал ричеркар в стиле берлинской школы, к которой как композитор принадлежал сам король. В этой пьесе мы встречаем характерные для музыкального стиля поколения сыновей Баха crescendi (нарастание звучания) и diminuendi (затухания звучания), мотивы, выражающие "чувствительные" вздохи, характерные для этого стиля гармонии - терпкие звучания, выражающие меланхолию и душевное страдание - словом, как раз то, что отличает музыку сентиментализма. Это доказывает, что Бах прекрасно знал новые течения в музыке.

Импровизация шестиголосной полифонической пьесы изумила слушателей. Это событие стало легендарным, и еще долго после смерти Баха о нем вспоминали, описывая жизнь композитора. Слух об этом дошел и до России, где в 1795 году в "Карманной книге для любителей музыки", в очень краткой биографии композитора читаем: "Король задал ему... самим Бахом избранную тему, на которую приказал сделать шестиголосную фугу. Сие повеление исполнил Бах тогда же на пианофорте с таким совершенством, что Государь принужденным себя нашел отдать ему всякую должную справедливость".

Итак, что касается трехголосного ричеркара, то он, хотя и подвергся в процессе работы над всем произведение некоторой редактуре, что явствует из баховского посвящения (3), все же дошел до нас, по-видимому, как именно запись баховской импровизации. Но вот как Бах импровизировал шестиголосный ричеркар, мы, по-видимому, никогда уже не узнаем, поскольку в отосланном королю произведении содержится другой ричеркар. Бах, по-видимому, был раздосадован тем, что не смог удовлетворить желание короля услышать шестиголосную импровизацию на его - королевскую тему и, вернувшись домой, в Лейпциг, засел за работу. В результате мы имеем поразительный шедевр баховского полифонического искусства. Вот, собственно, и вся предыстория и внешние обстоятельства, побудившие Баха к созданию одного из удивительнейших своих произведений.

\* \* \*

Достоверно известно несколько дат, относящихся к работе над "Музыкальным даром": 7 мая 1747 года (в этот день Бах посетил короля), 7 июля - число, которым помечено посвящение, и 10 июля - в этот день, согласно записям издателя Брейткопфа, композитор заплатил два талера и двенадцать грошей за двести экземпляров отпечатанной части произведения. К этому времени были готовы только пространное посвящение, трехголосный ричеркар, бесконечный канон, пять канонов и каноническая фуга. Целиком же это произведение содержит, кроме названных пьес, еще трио-сонату, три канона и шестиголосный ричеркар. Готовя номера для первой посылки королю, Бах, по-видимому, очень торопился. Это заставило его разделить работу: Брейткопф отпечатал лишь титульный лист и предисловие, музыкальные же номера печатал старый знакомый композитора гравер Шюблер, живший в другом городе. Полностью "Музыкальное приношение" сохранилось только в одной копии, той самой, которая была отправлена королю. Все остальные копии (в настоящее время их насчитывается семнадцать) содержат большую или меньшую часть произведения. Объясняется это тем, что Бах отсылал его королю в три приема, а само издание состоит из пяти отдельных тетрадей, каждая на листах различного формата и качества (первое послание всегда поражало историков роскошностью издания, остальные - более скромные), во всех пяти тетрадях самостоятельная нумерация страниц. Все это заставило более поздних издателей и исполнителей гадать, какова последовательность номеров в "Музыкальном приношении", как представлял себе этот цикл сам Бах и вообще имеется ли здесь какая-нибудь закономерность или же это просто набор увлекательных музыкальных головоломок.

Для того чтобы ответить на эти и некоторые другие вопросы (например, какие инструменты надлежит использовать для исполнения этого произведения), необходимо более внимательно присмотреться к некоторым номерам.

Трехголосный ричеркар. Никогда не вызывало сомнений, что он был задуман и в действительности является первым номером "Музыкального приношения". Эта пьеса написана скорее в стиле свободной фантазии, и Бах, быть может, не назвал бы ее ричеркаром, однако в последний момент ему захотелось сочинить акростих на слово "Ricercar", который звучит так: "Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta" и переводится: "Тема, данная повелением короля, и прочее, исполненное в каноническом роде". Кстати сказать, в сравнительно недавно найденном еще одном документе, относящемся к "Музыкальному приношению" - объявлении о том, что произведение будет готово для продажи на ярмарке св. Михаила, помещенном в "Leipziger Zeitungen" от 30 сентября 1747 года, Бах называет оба ричеркара фугами.

Шестиголосный ричеркар. Даже для самого Баха это произведение уникальное. Мастерство, с которым композитор преодолевает, казалось бы, непреодолимые трудности, просто поразительно. Это единственная шестиголосная фуга у Баха. В противоположность первому ричеркару - в сущности, довольно свободной фантазии, шестиголосный ричеркар - пример строжайшего следования правилам построения фуги. Здесь не возможно дать анализ этой пьесы, поскольку пришлось бы прибегнуть к массе специальных терминов. Однако, несмотря на все мастерство Баха, приходится согласиться с Альбертом Швейцером - выдающимся исследователем и знатоком баховского творчества - в том, что "сколь бы часто ни исполнялась эта пьеса, она не дает полного удовлетворения. Эта фуга принадлежит к последнему творческому периоду Баха, когда контрапунктическая техника, хотя и не стала для него самоцелью, но приобрела настолько большое значение, что чисто музыкальное непосредственное вдохновение отступило на второй план".

Трио-соната. Это дивное произведение для флейты, скрипки и баса знаменует центр "Музыкального приношения". Надо сказать, что во времена Баха словом "трио" обозначалось сочинение, содержавшее три обязательные, или, как иначе говорили, облигатные партии. Таких трио у Баха огромное количество, начиная с трехголосных симфоний и органных сонат и кончая инструментальными ансамблями для различных составов (например, сонаты для клавесина и скрипки, клавесина и виолы да гамба и других). Трио-соната из "Музыкального приношение" существенно отличается от всех других баховских произведений, написанных для подобного состава, тем, что в ней с необычайной ясностью проступают отмеченные выше элементы нового музыкального стиля - сентиментализма.

Как было принято в эпоху барокко, ансамблевая музыка записывалась не в виде партитуры, как сейчас, а по голосам. Так и Бах отпечатал свою сонату и послал королю три партии - для флейты, скрипки и баса. Партия баса была по традиции снабжена цифровкой, сокращенно обозначавшей гармонию. Обычно эту партию исполняли два музыканта - один на клавишном инструменте (органе или клавесине, в зависимости от характера музыки), проводя всю гармонию, другой - на низком струнном или духовом (это могли быть виола да гамба, виолончель или фагот). Главная роль второго музыканта заключалась в исполнении собственно басового голоса. Этим объясняется то на первый взгляд странное обстоятельство, что старинные трио исполняют четыре музыканта.

Первая часть сонаты - Largo. Музыка возвышенна, благородна, здесь господствует умиротворенно-созерцательное настроение. Интересно, что если в трехголосном ричеркаре композитор отдал дань почтения королю тем, что написал пьесу в близком Фридриху музыкальном стиле, то здесь, кроме этого, он еще использовал своеобразную символику, "вписав" в первую часть сонаты свою фамилию. Известно, что Бах очень серьезно относился к вопросам формы, количеству голосов, к числу тактов в пьесе и т.д. Так вот, главная тема в первой части проводится имитационно у флейты и скрипки ровно четырнадцать раз. Это не случайно. Если пронумеровать буквы латинского алфавита, то получится, что буквам, составляющим фамилию Бах (Bach), соответствуют следующие цифры: В - 2, А - 1, С - 3, Н - 8. В сумме - 14. Примечательно, что полностью имя Баха - Johann Sebastian Bach - при таком подсчете (когда I и J считаются как бы одной буквой и им соответствует одно число - 9; то же самое с быквами U и V - им обеим соответствует число 24) дает число 41, то есть, инверсию числа 14. И это отнюдь не единственные числа, с которыми Бах так "играл" и которыми манипулировал. Но это уже тема другого разговора - о баховской символике.

Вторая часть трио-сонаты - обычная в подобном цикле быстрая фугированная пьеса. В ее теме - еле уловимые контуры основной темы "Музыкального приношения". Но и в основном - царственном - своем виде главная тема "Музыкального приношения" здесь торжественно проводится четыре раза: два раза в басу и по одному разу у скрипки и у флейты, причем в партии флейты, предназначенной, естественно, для самого короля, в самый кульминационный момент - сразу после Adagio. Стройность части удивительная: это небольшое Adagio, скорее, остановка бурного движения, почти с математической точностью проводит одну из граней музыкальной формы в точке знаменитого золотого сечения. Это Adagio, как мне кажется, допускает импровизацию каденции в партии флейты, что также было бы в стиле композиторов берлинской школы.

Третья часть несколько необычна для Баха по выразительным средствам. Именно в ней отчетливо ощущается нарождающийся стиль музыкального сентиментализма.

Финал соната Allegro, в котором тема короля приобретает триольную (то есть по три ноты) пульсацию, хотя и напоминающую жигу (английский танец, которым Бах часто заканчивал свои циклические произведения), но в стиле скорее галантном, чем барочном.

По словам А. Швейцера, соната "переносит слушателя на вершины скалистых гор, где жизнь уже прекратилась и нагроможденные друг на друга скалы остро очерченной линией отделяются от голубого неба. Такова красота трио-сонаты из "Музыкального приношения". Она глубока и сурова, но в ней нет уже привлекательного очарования, которым отличается первая соната".

Кроме перечисленных пьес, Бах включил в "Музыкальное приношение" десять канонов4, считая и каноническую фугу. Каноны эти очень разнообразны: в каждом из них композитор использовал определенный принцип построения. Так, в пяти из десяти пьес канон образуется из введения так называемых свободных голосов, сочиненных Бахом, которые звучат на фоне главной темы. Это тематические каноны. Еще пять образованы из самой темы короля. Одни из канонов проще, другие - необычайно сложные и поражают изобретательностью, например, двухголосный канон, в котором один голос звучит точно, как он задан, тогда как второй исполняет одновременно ту же самую тему от конца к началу. Если в тематических канонах композитор всюду указал места вступления голосов, то в контрапунктических канонах он это сделал не везде, оставив исполнителям самим решить эти увлекательные шарады. Некоторые каноны снабжены баховскими ремерками, в аллегорической форме намекающими на то, как построен данный канон. Например (даю их уже в переводе с латинского): "Пусть счастье короля растет, как растут значения этих нот", "И как модуляция движется, подымаясь вверх, пусть так же будет и со славой короля", "Ищите и обрящете". Первый из них двухголосный и имеет несколько решений. Второй - четырехголосный с однозначным решением. Бесконечный канон, написанный для такого же состава, что и трио-соната, поразителен во всех отношениях: здесь голоса, образующие канон, делают это без единого отклонения, что составляет суть канона, второй голос проводит основную тему зеркально (если первый голос сделал скачок вверх, то второй шагнул на такой же интервал вниз, я наоборот).

\* \* \*

Теперь же, когда мы получили представление о составе "Музыкального приношения", стоит коснуться двух очень важных вопросов, связанных с его исполнением. Первый - является ли это произведение циклом, иными словами, можно ли распределить пьесы, входящие в него, руководствуясь каким-либо принципом?

Многие редакторы склонялись к тому, что ясной композиционной идеи в "Музыкальном приношении" нет. Единственным бесспорным фактом считалось, что трехголосный ричеркар является вступительным номером. Людвиг Ландсхоф, редакция которого получила наибольшее распространение, вторым номером после ричеркара поместил восемь канонов, не разделив их по принципу построения, затем - каноническую фугу, шестиголосный ричеркар, трио-сонату и бесконечный канон. А. Швейцер считает, что заключительным номером должна быть трио-соната. Существует, однако, и другая группировка пьес в этом произведении, предложенная Гансом Давидом, которой трудно отказать в остроумии: открывается и завершается цикл обоими ричеркарами, центральный номер - трио-соната, написанная с участием флейты специально для короля-флейтиста. Перед сонатой располагаются пять тематических канонов, а после сонаты - пять контрапунктических, последним из которых является каноническая фуга, как наитруднейшая из данного вида канонов. В этом варианте развитие идет от простого к сложному.

Второй вопрос - из тех, что связаны с исполнением этого "музыкального кроссворда", относится к проблеме инструментовки. Поскольку сам композитор точно указал состав инструментов только для сонаты и бесконечного канона (правда, еще один канон он предписал играть двум скрипкам), то долгое время считалось, что этот вопрос его не очень волновал. При этом ссылались на "Искусство фуги" - произведение, неизвестно для какого или каких инструментов написанное. Но присмотримся к "Музыкальному приношению" внимательнее. Выше уже упоминалось об имевшихся у Фридриха II во дворце Сан-Суси фортепиано Г.Зильбермана. По-видимому, трехголосный ричеркар прозвучал тогда именно на одном из этих инструментов, что подтверждают историки. Следовательно, исполнение пьесы сейчас на фортепиано, а тем более на все шире распространяющихся копиях старинных пианофорте будет стилистически более точным, нежели на клавесине или органе, как иногда это делают. Всего инструментов, указанных самим Бахом в этом произведении, можно насчитать пять: две скрипки, флейта и группа continuo, то есть клавир (для ансамблевых пьес, конечно, клавесин, а не фортепиано), и виолончель или гамба. Проблема возникает лишь с исполнением шестиголосного ричеркара. Среди многих вариантов инструментовки этой пьесы, для исполнения которой привлекались дополнительные инструменты5, не учитывалась лишь одна и притом наиболее естественная и распространенная в то время возможность: отдать клавесину голоса, для которых не оказалось инструмента. Такое решение не должно нас смущать, поскольку без труда можно привести десятки примеров, где клавесину поручалось исполнение облигатных голосов.

Заканчивая свой рассказ о "Музыкальном приношении", хочу упомянуть о судьбе этого произведения после смерти композитора. Трудно сказать, часто ли исполнялось оно во второй половине восемнадцатого и в девятнадцатом веке, но зато со всей определенностью можно констатировать, что оно было предметом пристального изучения теоретиков. Над расшифровкой канонов работали Агрикола, Кирнбергер, Фишер, англичанин Колмэн и другие. Кирнбергер к тому же оставил вариант расшифровки цифрованного баса в третьей части трио-сонаты. Эта расшифровка особенно интересна тем, что, безусловно, сделана в стиле самого Баха, учеником которого был Кирнбергер. В XIX веке это произведение дважды издавалось: в 1832 году у Брейткопфа и Гертеля, а затем в 1866-м - у Петерса. Что же касается наших дней, то "Музыкальное приношение" часто переиздается (в 1974 году он был издан в новом Полном собрании сочинений Баха), о нем упоминают в научных трудах и в учебниках истории музыки, однако в концертах оно звучит все еще редко.

Примечания:

1) Сам Бах назвал инструмент, на котором играл Фридрих, Clavier. Однако следует помнить, что значение этого слова не всегда было одним и тем же: в начале XVIII века Clavier - собирательное название для всех клавишных инструментов; с середины этого столетия им чаще стали называть клавикорд, а еще немного позже слово Clavier, превратившееся в Klavier, стало означать собственно фортепиано.

2) Ричеркаром в то время называлась особенно сложная и изысканно разработанная фуга.

3) "Однако, очень скоро я понял, что без необходимых приготовлений исполнение получалось не таким, каким этого требовала столь великолепная тема. Поэтому я тогда же решил в совершенстве разработать эту поистине королевскую тему...". Не ясно, правда, считает ли Бах недостаточно удавшимся ему у Фридриха именно первый - трехголосный - ричеркар, или то, что он не справился должным образом с шестиголосным ричеркаром.

4) Каноном называется пьеса, в которой все голоса, вступая поочередно, исполняют одну и ту же тему: либо в заданном ее виде, либо - по определенным правилам.

5) Интереснейшую инструментовку этой пьесы предложил Антон Веберн. Ее особенность состоит в том, что каждый голос поручается не одному определенному инструменту, с тем, чтобы последний провел его от начала до конца, но каждый раз разным. Более того, даже тему всякий раз исполняют разные инструменты. Однако, несмотря на кажущуюся инструментальную пестроту, полифоническая ткань остается совершенно ясной.