

Книга выходит при поддержке Министерства культуры Российской Федерации

Друскин М.С.

Зарубежная музыкальная историография: Учеб. пособие — М.: Музыка, 1994. — 63 с. (Библиотека музыканта-педагога).

Книга профессора М.С. Друскина посвящена обзору зарубежной историографии. Состоит из двух разделов: первый вводит в проблематику, второй посвящен баховедению. Учебное пособие предназначено для студентов-музыковедов.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В 1971 году автором этих строк был разработан, тогда же включен в учебный план Санкт-Петербургской консерватории и проведен односеместровый специальный лекционный курс зарубежной музыкальной историографии. До тех пор ни у нас, ни за рубежом подобный курс не читался. И поныне он ведется только в Санкт-Петербургской консерватории по предложенному автором плану.

Курс задуман как научная дисциплина, завершающая, обобщающая знания студентов-музыковедов по истории зарубежной музыки. В нем подвергается изучению не сама история, хотя полностью избежать этого невозможно, а «история истории», по выражению советского историка академика М.В. Нечкиной, то есть книжная литература, в которой запечатлен ход развития музыкально-исторической науки.

Согласно этому замыслу определились стержневые комплексы тем. Таковыми являются:

1. Обзор в хронологическом порядке главнейших трудов по «всеобщей истории музыки» (подразумевается европейской), как назывались они прежде, именуемых нами «сводными»; системный обзор призван выявить типологические черты в истории этих «историй».

2. Вопросы членения музыкально-исторического процесса - его периодизации - с выделением эпох, в исследовании которых наличествуют существенные разногласия (в курсе выделены: барокко, романтизм, XX век).

3. Сравнительно-исторический анализ монографий тех крупнейших композиторов, историческая смена научных концепций творчества и личности которых обозначилась наиболее резко (в качестве таковых избраны Бах, Моцарт, Бетховен).

По плану первый комплекс тем излагается в начале курса, служит его фундаментом. Последующие два комплекса даются в свободном чередовании тем,

что позволяет обрисовать разные стороны в сложной картине эволюции музыкально-исторической науки.

Хронологической точкой отсчета избирается XVII век, что в своем месте (первой главе) обосновывается.

В 1973 году пятнадцать лекций было зафиксировано в стенограммах, к сожалению записанных недостаточно полно и с ошибками. Позднее автором читался этот курс в консерваториях Тбилиси, Ташкента, Еревана, Киева, Софии. В зависимости от обстоятельств возникали сокращенные варианты от восьми до десяти лекций.

Со временем содержание курса обогащалось новыми источниковедческими данными, частично изменялось общее число и последовательность тем, но основной курс оставался неизменным.

Издание осуществляется выпусками. Каждый наделен своей, четко ограниченной тематикой. Это не учебник, а пособие для студентов и для педагогов, предполагающих вести курс историографии. Оно может также заинтересовать широкий круг музыковедов-профессионалов как самостоятельное исследование, в расположении материала которого, однако, учтен в общих чертах план курса.

В первой главе («Общая проблематика») излагаются отмеченные выше три комплекса тем. Вторая глава («Баховедение») пространна: на конкретном биографическом материале предоставляется возможность полно осветить вопросы фактологической, документальной оснащенности и концепционных построений в развитии музыкально-исторических знаний.

Во второй выпуск предполагается включить темы: барокко и предклассицизм, моцартоведение, бетховеноведение.

В данном выпуске встречается много иноязычных имен и книжных названий. Для облегчения чтения они даны (за исключением старинных трактатов) в русской транскрипции, причем книги иногда полностью не названы. В примечания вынесено их подлинное написание. Ссылки на примечания обозначены цифрами, а немногочисленные ссылки на источники в сносках основного текста отмечены звездочками.

За помощь в подготовке рукописи к печати и за разработку примечаний выражаю глубокую признательность кандидату искусствоведения И.В. Розанову.

I. ОБЩАЯ ПРОБЛЕМАТИКА

Термин «историография» составлен из двух греческих слов: «история» (точнее: «развертывание, исследование прошлого») и «пишу»; буквально: «пишу историю». Термин трактуется двояко: расширительно, как любой вид письменной истории, и в более узком, специфическом значении, далее характеризуемом.

Собственно говоря, историографом является любой автор, который «пишет историю». В качестве таковых в древние времена выступали Геродот, которого именуют «отцом истории», Иосиф Флавий или Светоний. В России специальным правительственным указом в 1803 году звание придворного историографа было

присвоено Н.М.Карамзину. (Первым в этом звании был в 1747 году утвержден Г.-Ф.Миллер, позднее его сменил М.М.Щербатов*.

В позднейшей (узкой) трактовке термина, которой мы здесь придерживаемся, под историографией разумеется история «письменной истории», ее возникновения и эволюции, иначе говоря, изучение истории книжной литературы по истории. В.О.Ключевский афористически определил различия двух трактовок данного термина: «То, что было, - это история, ученые мнения о былом - историография»**.

В наше время советскими учеными разработан широкий круг проблематики. «Совершенствуется методика историографического анализа; углубляется теоретическая разработка наиболее важных проблем истории исторической науки; вводятся в научный оборот новые историографические источники; научная литература пополняется монографическими трудами, учебными пособиями, исследовательскими публикациями»***.

Курс историографии введен в учебный план университетов, хотя, быть может, еще не занял там достаточно прочного положения. Его главная цель: «...Теоретические проблемы нашей науки, развитие ее методологии, вопросы борьбы мнений по коренным теоретическим и методологическим проблемам... Он призван сыграть немаловажную роль в профессиональной подготовке историков...»****

В советском литературоведении, искусствознании кое - что сделано в этом направлении, однако явно недостаточно. Еще менее - в музыковедении.

Автором первого и пока единственного исследования по интересующей нас теме является американский ученый Уоррен Дуайт Аллен. Книга называется: «Философия музыки. История изучения всеобщей истории музыки 1600-1900» (1939; 2-е изд.-1962)¹. Автор обследовал множество книг (свыше трехсот), описал их, придерживаясь хронологического принципа. Прагматическая методология Аллена не предоставила ему, однако, возможность дать систематику столь обширного материала, вывести определенные закономерности.

Прошло около четырех десятилетий, прежде чем появилось новое исследование по данной теме. Его автор немецкий музыковед Георг Кнеплер поименовал свой труд: «История как путь к пониманию музыки» (1977)². Здесь затронуты многие вопросы, а собственно историография, как особая научная дисциплина, специально не рассмотрена. Но сказано многое - и верное, и дискуссионное (подчас излишне прямолинейное, догматичное).

Не случайно мы обошли молчанием другие работы, в которых в плане исторического обзора также изучается книжная литература по зарубежной музыке. Таковы, например, очерки Т.Н. Ливановой, опубликованные в сборниках «История европейского искусствознания» (1963, 1965, 1966, 1969)³. Несмотря на богатый информативный материал, эти очерки следует отнести к области источниковедения, а не историографии. Тут нет главного, специфичного для нашей дисциплины - системности в рассмотрении того, как развивалась музыкально - историческая

* См.: Киреева Р.А. Изучение отечественной историографии в дореволюционной России с середины XIX века до 1917 г. М., 1983. С.77.

** Цит. по: Киреева Р.А. Указ.соч. С.82.

*** Киреева Р.А. Там же. С.3.

**** Шапиро А.Л. Историография с древнейших времен до XVIII века. Л., 1982 г. С.3.

наука.

Подобные обзоры составлялись на Западе издавна. Назовем некоторые: еще в 1784 году бенедиктинский монах Мартин Герберт составил трехтомный труд по истории средневековой теории ⁴, И.Н.Форкель в 1792 году опубликовал книгу «Всеобщая литература о музыке» (переиздана в 1962 году) ⁵, где дал краткие характеристики трем тысячам названий, и т.д. — вплоть до аналогичного труда А. Аберт (1922, переиздание — 1967) ⁶.

Не всегда, правда, удается отграничить источниковедение от историографии - грани подвижны: вторая дисциплина несомненно опирается на опыт первой, но приведение знаний об источниках, даже их попутная оценка, не достигает уровня историографии, ибо ее основа - критическое осмысление процессов развития научного мышления. Прежде такое осмысление именовалось историософией, ныне вслед за Д.С. Лихачевым мы можем назвать это «теоретической историей» ⁷. Создание подобной «теории истории» искусствоведения, в том числе музыковедения, - одна из насущных современных задач.

Итак, музыкальную историографию надлежит рассматривать как науку об истории знаний по истории музыки и об источниках этих знаний. Что же понимать под источниками? В первую очередь это тексты - нотные и книжные, рукописные и печатные - памятники музыкального искусства - и сведения о социальном функционировании музыки, о ее видах и жанрах, видных деятелях и т.д. Иначе говоря, все то, что нашло отражение в книжной литературе по истории музыкального искусства, в нашем случае - зарубежном.

Предварительный этап, приведший к моделированию «сводных» историй, был длительным. Все начинается с собирания фактов. Под фактом мы разумеем: творения (в давние времена, естественно, рукописные), документацию музыкальной жизни, определение роли ее выдающихся репрезентантов - композиторов, наконец художественно - идеологическую борьбу направлений, течений, которой пронизана история искусства, отражающая социально - культурные противоречия действительности.

Творения требуют атрибуции (установления подлинности) - авторской и хронологической. Как сложна такая текстологическая работа, будет показано во второй главе на примере Баха.

Требуют также проверки документы - не только в своей подлинности, но и в том, насколько достоверно в них зафиксированы имевшие место реальные события: документ способен их извращать, вольно или невольно, подобно любым свидетельским показаниям.

Следует очистить от плевел зерна личных судеб музыкантов: за внешним планом биографии узреть суть их творческих исканий.

Важно далее, отринув полемическую накипь споров современников, установить также суть смен художественных систем, стилистических и образно - смысловых, которые неоднократно возникали на различных витках мирового музыкального процесса.

Дабы разобраться в таких изысканиях, историк должен уметь задавать истории вопросы, «вычислить» возможные варианты прошлого, обоснованно доказать, как это было или как могло быть (либо - альтернативно - как это не могло быть). По меткому слову Гегеля, надлежит предугадывать это прошлое. Перефразировав слова философа, Б.Пастернак писал:

Однажды Гегель ненароком
И, вероятно, наугад
Назвал историка пророком,
Предсказывающим назад.

Каждая эпоха обладает в знании прошлого своим резервуаром фактичности, своим уровнем его понимания, уровнем исторического сознания. В Средневековье подобные «резервуары» и «уровни» по отношению к искусству музыки были ограниченными (причины этого будут рассмотрены дальше). Интерес к музыкальной историографии пробудился лишь в XVII веке, в период бурного перелома в социально - культурной жизни Европы. Тогда, как указывал академик Н.И. Конрад, «...феодализм начал сгорать в огне крестьянских войн.<...> Была ли эта эпоха промежуточной (между Ренессансом и Просвещением) или самостоятельной, имеющей не только свое лицо, но и обоснование? Думаю, что да. Это была эпоха столкновения двух великих антиномий: средневекового и нового времени. Это была эпоха, когда средние века в последний раз громко, грозно и величественно заговорили о себе - и уже особым голосом. Это была эпоха, когда новое время еще путанно, но все увереннее поднимало голову». Антиномия данной эпохи, согласно Н.И.Конраду, «совершенно неповторима и необыкновенно напряженна». По выражению ученого, такие эпохи составляют «нервные узлы истории» *.

Именно тогда музыканты попытались восстановить утерянную связь времен, оглянуться назад, осмыслить прошлое, а для этого - лучше узнать историю своего искусства. И если не сразу удалось создать подобные "истории", то предпосылки к этому наметились в XVII веке. Однако сбор материалов начался еще раньше.

1.

Начиная с *Fundamentum organisandi* Конрада Паумана (ок. 1452) большое распространение получили трактаты об исполнительском искусстве, преимущественно органно-клавирном, Вирдунга (1511), Ортица (1553), Бермудо (1565), Дирута (1593, 1609) и других⁸. Сначала содержание этих трактатов было широким: помимо описания возможностей инструментов и манеры игры на них, затрагивались также вопросы техники композиции; последнее проявление такой традиции - известные трактаты И.И.Кванца (1752)⁹ и Филиппа Эмануэля Баха (1753, 1762)¹⁰. Но в связи с разработкой в XVII - XVIII веках учения о генерал - базе, то есть, согласно современной нам терминологии, теории композиции, «исполнительские» трактаты начали отъединяться от «теоретических».

* Конрад Н.И. Избранные труды. М.,1974. с. 266 - 267.

Это - область «практического музыкознания». К исследуемой теме она имеет косвенное отношение. Более существенны труды - компендиумы - «свод знаний». Они появились в XVII веке и могут рассматриваться как первые попытки обобщения разносторонних сведений о музыкальном искусстве и его состоянии к тому времени, когда они писались. Такие труды можно было бы назвать энциклопедиями, но термин этот утвердился лишь позднее, в следующем столетии. К тому же есть существенные смысловые различия между трудами «переходного» XVII века и века Просвещения - XVIII столетия.

На компендиумах явственно ощутим отблеск средневековой идеологии. Ее реликты не случайны: труды, которые будут далее названы, создавались в период контрреформации, когда возродилось стремление снова представить мир в неразрывном единстве: в осуществлении высшей цели. Ей подчинена вся духовная жизнь общества, в том числе и различные области знаний¹¹.

В качестве образца подобных «сумм знаний», исходящих из средневекового представления о тождественности природы (естественных наук) и человека (знаний математических, логических, гуманитарных), можно назвать изданный в 1556 году во Франции труд «Собственник всех вещей» («Le Grand Proprie'taire de toutes choses»). В его 20 книгах рассматриваются: теология и метафизика, природа Бога и ангелов, физиология и анатомия человека, астрономия и физика, медицина (любой род болезней и средств его излечения), материя, время, небеса, воздух, вода, огонь и т.д.

На всеобщность знаний, основанных на теоцентрической концепции, опирались также музыкальные компендиумы. Поименуем основные труды и их авторов. Таковы: „Syntagma musicum" в трех томах (1615, 1618, 1619; первый том - по-латыни, остальные - на немецком языке) Михаэля Преториуса (настоящая фамилия - Шульц, работал вместе с Г.Шютцем в Дрезденской опере); «Compendium Musicae» (1618, по-латыни) Рене Декарта; „Harmonie universelle" в двух томах (1636 - 1637, по-французски) аббата Марена Мерсенна, друга Декарта; „Musurgia universalis" в двух томах, десяти книгах (1650, по-латыни) члена Иезуитского ордена Атанасиуса Кирхера, который много странствовал по свету, был даже в Китае. Для полноты картины назовем также менее содержательный труд Томаса Мейса (Mace) „Musick's Monument" (1676, по-английски)¹².

Всем, кто занимается изучением старинной музыки, эти компендиумы дают неоценимый клад сведений в описании различных «манер» (стиля) современных композиций, инструментария и т.п. Главенствует, естественно, теология: подробно рассматриваются функции музыки, описанные в Священном писании, приводятся пространные рассуждения о «божественной природе консонанса», «гармонии сфер» в духе великого астронома Й.Кеплера и т.п.

Перелом осуществляется на рубеже XVII - XVIII веков, когда начали складываться черты так называемой «нарративной» (narratio - лат., рассказ), описательной истории музыки. Как и во всякой исторической науке, ее предварительная стадия связана с описанием фактов, явлений или событий в их хронологической последовательности. Если эти факты носят случайный характер, предстают в виде мозаики критически не осмысленных, сообщаемые сведения именуется «анекдотическими» (в научном определении данного понятия, а не в ныне привычном, бытовом). Они содержатся в первых книгах по истории музыки немца Вольфганга Принца (1690)¹³, итальянца

Джованни Бонтемпи (1695)¹⁴, француза Бурделло-Бонне (с дополнениями Лесерф дела Вьевилля, 1715)¹⁵. Постепенно, однако, пробуждается стремление к систематике фактов, к более связному изложению, пока еще не столько к осознанию музыкально-исторического процесса, сколько к упорядоченности знаний о произошедших изменениях.

Век Просвещения, в который мы уже вошли, с присущим ему трезвым, рациональным мировосприятием, выдвигал подобные требования ко всем областям знаний, в том числе общественным, гуманитарным. Так закладывались основы музыкально-исторической науки, что полнее осуществится во второй половине столетия.

Два стимула способствовали ее развитию: с одной стороны, возросший интерес к собиранию фактов музыкальной истории, о чем свидетельствуют словари Броссара (1701¹, 1703²), Вальтера (1732), Маттезона (1740), Лакомба (1752), Гербера (1790)¹⁶ и др. С другой стороны - стремительное развитие художественной критики на страницах как общей, так и музыкальной периодики, где в полемике обсуждались вопросы соотношения «нового» и «старого» в искусстве (Руссо, Дидро, д'Аламбер - во Франции, Маттезон, Шайбе, Марпург, Рейхардт - в Германии, Аддисон, Голдсмит - в Англии и др.). Обсуждение сравнительных достоинств различных национальных школ, а также искусства разных эпох стимулировало появление первых заметных трудов по истории музыки. Выделим среди них четыре.

Прежде всего это трехтомная (задумано было пять томов) «История музыки» (1757 - 1781) знаменитого ученого и композитора из Болоньи падре Джамбаттиста Мартини¹⁷. Известный интерес - не по глубине, а по широте охваченных явлений (в том числе музыки русской, датской, норвежской, арабской и т.п.) - представляют четыре небольших тома француза Делаборда «Очерк истории музыки старинной и современной» (1780). Одна за другой вышли из печати книги по истории музыки двух англичан: Джона Хокинса (1776)¹⁹ в пяти томах и Чарлза Берни (1776-1789) в четырех томах²⁰. Для первого - вершины музыкального искусства представлены именами Корелли - Джеминиани - Генделя, второй более увлекается современностью: к тому же Берни, много путешествовавший по Европе, пытается выявить различия национальных школ, установить связь музыки с культурной и общественной жизнью своего времени. Хокинс и Берни — независимо друг от друга — назвали свои труды «Всеобщая история музыки». Отныне это название становится обиходным. Его придерживается и Иоганн Николаус Форкель, деятельность которого венчает историографию на данном этапе развития.

И.Н.Форкель впервые ввел музыкально - историческую науку в круг дисциплин, читаемых в университете (с 1779 года в Геттингене). Он осуществил огромную работу: собрал около трех тысяч книг о музыке, свыше полутора тысяч нотных рукописей и изданий (библиотека падре Мартини насчитывала их около двух тысяч). На основе своего собрания Форкель опубликовал упомянутую выше книгу «Всеобщая литература о музыке» (1792). Одновременно он писал «Всеобщую историю музыки» (1788, 1801, второй том доведен до XVI века, тогда как Мартини не успел выйти за рамки Древнего мира и античности)²¹. Предполагалось, что третий том будет посвящен немецкой музыке XVII - XVIII веков, но, увлекшись И.С.Бахом, Форкель написал хронологически первую специальную монографию о нем (ее разбор см. во второй

главе нашей работы).

Как ученый Форкель сложился в рамках идеологии Просвещения, но не прошел мимо воздействия раннего романтизма (среди его учеников — Шлегель, Баккенродер, Тик). Вероятно, сказалось также влияние И.Г.Гердера, который требовал исторического подхода к художественным явлениям и литературный процесс рассматривал в зависимости от духовного развития нации, причем особое внимание уделял народной поэзии (см. его популярный сборник «Голоса народов в песнях», 1778/1779)²²; из этого сборника многие композиторы, в их числе Брамс, черпали тексты для вокальных произведений.

От Просвещения у Форкеля рационалистическая универсальность в установлении неких художественных нормативов, утверждение тезиса об эволюции искусства от более примитивного к совершенному. От «штюрмерства» и проблесков раннего романтизма — стремление к выявлению народно-национального художественного идеала (воплощение «духа нации» он обнаружил в творчестве Баха). В своих художественных симпатиях Форкель, подобно Хокинсу, был консервативен (не принимал Бетховена, полагал, что современное ему искусство переживает период упадка), но как ученый он отразил новые идеологические веяния: его музыкально-исторические работы образуют промежуточное звено между Просвещением и романтизмом.

С наступлением последнего — в связи с усилением чувства национального самосознания — наблюдается наряду с оппозицией просветительскому рационализму, разработка многих и разных проблем истории (в Германии это исторические школы Ранке, Нибура, Момзена, во Франции — Мишле, Гизо, Тьерри). Вместо прокламирования универсального, общего — интерес к конкретному, частному, вместо нормативного — индивидуальное. Отсюда расширение временного поля исследования, в том числе увлечение Средневековьем (Шатобриан, Вальтер Скотт, Гюго). Если в историографии XVII - XVIII веков преобладала «истина факта», то теперь пробудилось чувство исторического динамизма, осмысление новых качеств, непрестанно творимых в процессе истории. Вкратце сформулируем черты нового:

1. Более глубокое и последовательное изучение старинной музыки, франко-фламандской полифонии, мадригала, григорианского хорала, католической и протестантской литургии (исследования Баини, Кизеветтера, Винтерфельда, публикации церковной музыки Альфиери — в семи томах, Коммера — в двадцати восьми и др.)²³.

2. Адаптация методов развивающейся исторической науки и филологии, особенно со второй половины XVIII века, — на этом специально остановимся несколько далее.

3. Обострение, согласно романтической эстетике, интереса к личности композитора, к взаимосвязи повседневной и творческой жизни художника. Первые монографии появляются в конце XVIII века (Мейнуоринг — о Генделе, 1760; Хокинс — о Корелли, 1777; Форкель — о Бахе, 1802 и др.). Позднее создаются классические труды Отто Яна о Моцарте (1856 - 1859), Ф.Кризандера о Генделе (1858 - 1867), Ф.Шпитты о Бахе (1873 - 1880), К.Поля о Гайдне (1878 - 1882) и др.

4. Непрерывно возрастающее количество трудов по истории музыки: в XIX веке насчитывается 110 таких книг, преимущественно на немецком языке. При расширении и углублении знаний о первоисточниках все же сохраняется

прагматизм в изложении фактов, однако более углубленными предстают музыкальные анализы, осуществляются также попытки объединить творческие искания композиторов-современников в художественно-стилистические направления (само понятие «стиль» еще не уточнено). На первых порах исторические процессы представлены по поколениям, по смене поколений и рассматриваются в связи с композиторскими школами.

В исторических изысканиях XIX века первенствующая роль принадлежит немецким ученым. Объясняется это тем, что история музыки была введена в университетское образование именно в Германии, а не, скажем, во Франции или Англии. Уже указывалось, что Форкель с 1779 года преподавал в Геттингенском университете. Далее: А.Б.Маркс (автор первого значительного труда по творчеству Бетховена, два тома, 1859) — в 1830 году стал профессором Берлинского университета, Э.Ганслик преподавал с 1861 в Венском, А.В. Амброс с 1869 — в Пражском и т.д. А, например, Ромен Роллан только с 1895 года впервые ввел историю музыки в учебный план парижской Сорбонны (позднее Э.Дент — в Кембридже). Или другой показательный пример: виднейший французский музыковед-историк первой половины нашего столетия Жюль Комбарье обучался в немецких университетах, в частности у Ф.Шпитты. Историческое музыкознание включалось, таким образом, в круг общегуманитарных наук и потому смогло опереться на методологию, уже разработанную историками и филологами. Усвоение достижений первых укрепляло интерес к выявлению процессуальности в эволюции музыкального искусства, а достижения вторых способствовали усовершенствованию принципов изучения творчества художников, особенно же текстологической методики, иллюстрацией к чему являются не имевшие себе равных по размаху и выполнению академические издания Генделя — с 1843 года или Баха — с 1854.

В ряду ученых, создавших лучшие труды, — австриец Рафаэль Кизеветтер с его Историей музыки (1834)²⁴, бельгиец (писал по-французски) Франсуа Фетис, автор восьмитомного словаря «Всеобщая биография музыкантов и общая библиография музыки» (1837 - 1844)²⁵ а также пятитомной «Всеобщей истории музыки» (1869 - 1876; доведена до XV века)²⁶, и, наконец, Август Вильгельм Амброс, на характеристике которого следует остановиться подробнее.

История музыки Амброса в четырех томах (1862- 1878; четвертый том не завершен, издан посмертно, доведен до 1650 года; нотные примеры к третьему тому изданы дополнительно в 1882 году) - вершина в зарубежной историографии прошлого века²⁷. Автор с большим почтением отзывается о книге своего дяди — Кизеветтера, заново открывшего нидерландцев, но вместе с тем отмечает имеющиеся в ней, равно как и в работах других музыковедов, в их числе Фетиса, неточности, недостаточно глубокое постижение музыки Средневековья и Ренессанса (разбору этих эпох посвящены наиболее ценные по материалу второй и третий тома).

Амброс отрицает субъективизм эстетических оценок, требует глубинного исторического понимания („*historisierendes Verstandnis*") художественных явлений прошлого — их роли в становлении европейского музыкального процесса. Он высказывает — пока робко — пожелание об установлении связи музыки с изобразительным искусством, с политическими и социальными факторами. Осуществить это ему, правда, не было дано, ибо не сформировалась тогда

соответствующая сравнительно-историческая методология. Зато с исключительной тщательностью проанализированы первоисточники, особенно от григорианского хорала до Дюфаи включительно (т. II) и от нидерландцев до Палестрины (т. III; о самом Палестрине — т. IV), отмечены различия национальных школ; монографии сгруппированы по эпохам и школам, намечены некоторые традиции — художественные направления. Достоинства труда Амброса несомненны: долгие годы он служил эталоном, высоким образцом музыкально-исторического исследования.

Примерно с последней трети XIX и на рубеже XX века намечается размежевание двух тенденций в этой отрасли музыковедения.

Усиливается воздействие, с одной стороны, так называемой «культурно-исторической школы» (ее зачинатель — французский историк и эстетик позитивистского толка Ипполит Тэн), а с другой — «формально-исторической школы» (определение условное; в качестве наиболее видного представителя этой тенденции назовем швейцарского искусствоведа Генриха Вёльфлина, главные труды которого созданы с 1880 по 1915 год).

Для первой школы характерно рассмотрение явлений художественного творчества как памятников культуры, в которых запечатлелись, по терминологии Тэна, влияния национального духа, «расы», данного исторического момента („situation generale"), индивидуальных склонностей автора („facultemaitresse"). Однако обоснователем и главным авторитетом культурно-исторической школы явился Вильгельм Дильтей (начал публиковать свои работы с 1883 года), пытавшийся построить историю изменяющихся отношений человеческого духа к миру и на этой основе выявить феноменологическую сущность динамики эпохи, учитывая в ней и экономико-социальные, и философско-мировоззренческие тенденции. Дильтей разработал свое учение «философии жизни» (ее воздействие испытал Альберт Швейцер). В культуре, согласно его словам, находит полное, исчерпывающее выражение внутренний мир человека. Поэтому познание истории — это и есть в первую очередь осознание динамики человеческого духа. Дильтей ввел также понятие «герменевтики» как понимания проявлений культуры, их памятников и необходимость словесного разъяснения их сути. (Герман Кречмар пытался применить метод вербального изложения содержания произведений музыкального искусства, что в конечном итоге приводит к субъективистскому, упрощенному толкованию.) Дальнейшее развитие этой школы находим в трудах литературоведа Георга Брандеса, искусствоведов так называемой „венской школы" — Дворжака, Ригля, Бенеша и других.

Сторонники второй, «формально-исторической школы» рассматривают художественный процесс как автономно-имманентный, регулируемый, согласно Вёльфлину, сменой форм видения мира („Sehformen", или, в нашем случае, условно говоря, „форм слышания"), в которых находят отражение разные ступени мышления („Denkformen").

Разнонаправленность тенденций этих двух школ искусствоведения, при общей для них идеалистической основе, проявлялась прежде всего в том, что представители первой школы, не порывая с традициями романтической историографии, стремились подчеркнуть индивидуальное, лично-творческое в художественном процессе, тогда как представителей второй школы более интересовало вскрытие закономерностей процесса как такового, вне связи с теми дисциплинами, которые разрабатывают обществоведение, культурология.

Воздействие отмеченных тенденций, в том или ином преломлении, сказалось на западном музыкознании XX века. Им противостоит методология диалектико-материалистического понимания истории. Ее отстаивает советское музыкознание; не избежав поначалу упрощенного схематизма („вульгарного социологизирования“), оно годами плодотворно развивалось вширь и вглубь, утверждая конкретно-исторический и системно-типологический методы исследования.

Как отмечалось, культурно- и формально-историческая школы исходят из одних и тех же идеалистических предпосылок, поэтому их методологии нередко переплетаются. И все же у одних музыковедов сильнее заметна первая тенденция, у других — вторая. В качестве такой антитезы можно избрать пятитомную «Историю музыки» Жюля Комбарье — Рене Дюмениля (1913 - 1960)²⁸, в которой много внимания уделяется стилистически-аналитическим „портретам“ композиторов в их соотнесенности с „духом эпохи“, тогда как в двухтомном «Руководстве по истории музыки» под редакцией Гвидо Адлера (1924; второе, расширенное издание — 1930, третье — 1961)²⁹ главенствует процессуальный подход: эволюция стилистических методов композиции, жанров и т.п. при попутном упоминании тех — естественно, многих — композиторов, которые в этом участвовали, но без специального выделения их „портретов“.

Извечный, трудно разрешимый вопрос при создании трудов сводного типа по истории искусства, в том числе музыкального, — это вопрос о соотношении процессуального и монографического принципов. Что должны собой представлять подобные труды: *Kunstgeschichte* или *Geschichte des Kunstler* — историю собственно искусства или историю его творцов? В современном западном музыкознании те авторы, которые акцентируют значение творчества и личности художника, стремятся обычно обрисовать и окружавшую его среду, то есть сильнее испытывают влияние культурно-исторической школы. Те же, для которых главное — выявление процессуального начала, причем понимаемого как автономно-имманентное, подпадают под воздействие формально-исторического метода.

Проблема не новая. Она обострилась еще в последней трети XIX века, когда сформировался тот особый вид исторически-музыкального исследования, близкого к учебному пособию и получившего в немецких изданиях наименование „*Handbuch*“. В одном из лучших таких пособий XIX века — «Руководстве по истории музыки» А. Доммера (1868, в 1914 году издан в кардинальной переработке А. Шеринга)³⁰ — композиторские „портреты“ более или менее полно обрисованы, но не отграничены от потока общего развития. Одновременно получивший большое распространение двухтомник Э. Наумана «Иллюстрированная история музыки» (1880- 1885)³¹ почти сплошь составлен из чередования таких „портретов“.

Историческое музыкознание на Западе в XX веке уделяло много внимания двум комплексам вопросов:

- 1) эволюции жанров, исторически обусловленной смене в иерархии их отношений и во взаимодействии;
- 2) процессуальному изучению композиторского письма в смене стилистических признаков.

В первом отношении можно назвать ряд книг: об инструментальном концерте, оратории (А. Шеринг), симфонии и сюите (К. Неф), опере (Г. Кречмар, русский перевод — 1925; история оперы — в центре научных интересов английского музыковеда Э. Дента) и др. Во втором отношении показательна работа Г. Адлера «Стиль в музыке»

(1912). Положения этого крупного ученого легли в основу упомянутого «Руководства» под его редакцией, содержательного по некоторым общим выводам и наблюдениям, но дискуссионного по построению и методологии.

Иной тип издания — на сей раз под модифицированным названием «Руководство по музыкознанию» — возглавил как редактор и автор Э.Бюккен (1927 - 1934)³². Здесь стиль рассматривается как проявление «духа эпохи», имевшего аналогии в других видах искусства (на это в 1919 году обратил внимание Курт Закс, один из создателей так называемого «сравнительного музыкознания»). Однако стилевой принцип в десяти томах названного издания не выдержан — более последовательно он проведен в книгах Р.Хааса «Музыка барокко» (1929) или Бюккена «Музыка эпохи рококо и классицизма» (русский перевод — 1934; в русском переводе есть также другая работа этого автора: «Героический стиль в музыке» — 1936). Вместе с тем и в разделении, и в определении стилевых эпох есть немало спорного. Да и само понятие „стиль" не расшифровано, о чем будет подробно сказано дальше.

Словно в полемике с Бюккеном и под тем же названием крупнейший современный музыковед Запада Карл Дальхауз недавно возглавил другое десятитомное «Руководство»³³. Как автор он первым издал том «Музыка XIX столетия» (1980). Вот заглавия томов серии: «Музыка античности», «Музыка европейского Средневековья», «Музыка XV и XVI веков», затем отдельные тома отведены столетиям — XVII, XVIII, XIX, XX, два тома посвящены неевропейской музыке, последний том — «Системное музыкознание».

Как видим, стилистические категории полностью элиминированы, даже нет разграничений по эпохам (столетие — признак календарный, а не эпохальный), не выделены и монографии — излагается имманентно развивающаяся эволюция разных типов композиторской техники с богато использованным источниковедческим аппаратом. Вместе с тем — в этом заключается противоречие методологии Дальхауза — впервые в подобного рода трудах используется социологический аспект: изучаются общественные формы функционирования музыки, их институции, а наряду с „высоким" пластом искусства — „низший". Например, в свой авторский том исследователь включил раздел, посвященный „Trivialmusik", то есть, по Б.В. Асафьеву, сфере городской бытовой музыки. Более обстоятельный анализ позволил бы выявить и другие методологические противоречия этого капитального коллективного труда, издание которого ныне завершается.

Не представляется возможным даже бегло перечислить заслуживающих уважения авторов вышедших за последние десятилетия сводных книг по истории зарубежной музыки. Вероятно, следует выделить работы П.Х. Ланга (1941, США)³⁴, Ж.Хандшина (1948, Швейцария, по-немецки)³⁵, двухтомник Ролана-Мануэля (1960-1963, Франция)³⁶. Особо отметим хорошо выверенную и тщательно составленную «Новую Оксфордскую историю музыки» в 11 томах, которая начала издаваться с 1954 года³⁷. Важным подспорьем также могут служить новейшие справочные издания энциклопедического типа³⁸. Россия XIX века знала выдающихся критиков — музыкальных писателей. Их суждения о зарубежной музыке частично устарели, а частично сохранили актуальность (например, В.Ф.Одоевского о Бахе, А.Н.Серова о Бетховене, Г.А.Лароша о старинных полифонистах; не забудем также трехтомный труд А.Д.Улыбышева о Моцарте, вышедший в 1843 году по-французски, а в 1890 - 1892 в русском переводе, а также работы С.И.Танеева по Баху и т.д.). Однако крупные

деятели отечественной музыкальной культуры прошлого столетия сводных исторических трудов не дали.

Публиковались популярные очерки (например, дилетанта А.С.Размадзе, 1888). Первое же написанное на русском языке краткое учебное пособие «Очерк всеобщей истории музыки» принадлежит профессору Петербургской консерватории Л.А. Саккети (1884, интереса не представляет, о его более крупной работе см. далее). Были изданы на русском языке два ранее упомянутых Руководства: А.Доммера (1884 — в совершенно безграмотном переводе) и Э.Наумана (вып. 1-15, 1896 - 1902). В начале XX века Л.А.Саккети задумал большой труд «История музыки всех времен и народов», но успел выпустить в свет только третий том (вып. 1 - 3, 1913) — добротную компиляцию, роскошно изданную, богато иллюстрированную.

Не желая преуменьшить значения отдельных научных или популярных статей по зарубежной музыке таких крупных критиков, как В.Г.Каратыгин, А.В.Оссовский, Игорь Глебов и др. (см. „Русскую музыкальную газету“, журнал „Музыкальный современник“), нельзя не согласиться с Б.В.Асафьевым, который в 1926 году писал в своей консерваторской „Объяснительной записке“: «...Один из заброшенных и запущенных предметов — история музыки — требует сейчас коренной научно-исследовательской проработки, ибо она становится центральной и насущной...»*

К тому времени завершился выход из печати трехтомника «Всеобщая история музыки» (1922 - 1927) Е.М.Браудо. „Макет“ книги заимствован из немецких Руководств типа Доммера — Шеринга и разбавлен поверхностными и неточными определениями. Браудо — образованный музыкант (совершенствовался по специальности в Германии), но более популяризатор, нежели ученый. Задача создания столь обширного и ответственного труда была ему явно не по плечу. К тому же, не имея собственных убеждений, он в угоду схематичным установкам тогдашнего советского обществоведения снабдил свое изложение, начиная со второго тома, такими вульгарно-социологическими определениями, которые сейчас могут вызвать только улыбку (например, во втором томе: «Моцарт опирался на симпатии пробуждающейся буржуазии» — с. 138, или: «Мендельсон — выразитель спокойно накапливающей крупной буржуазии 30-х годов» — с.234 и т.п.). Тиски схематического социологизирования сковывали, конечно, развитие нашей музыкально-исторической науки, что сказалось не только в 20-х, но и в 30-х, даже отчасти 40-х годах, но в пособии Е.М. Браудо они предстали в немыслимо гипертрофированном виде.

Неудивительно поэтому, что Б.В.Асафьев счел необходимым самому приняться за эту работу. После долгих колебаний он взял за основу краткий курс «Истории западноевропейской музыки» видного швейцарского ученого Карла Нефа (1925, по-французски)³⁹. Но Асафьев не ограничился переводом: он переизложил содержание учебника, ввел в него существенные вставки, добавил некоторые разделы. Таким образом, эта книга (1930; 2-е издание — 1938) на протяжении не менее десятилетия являлась первым и единственным советским учебником по истории зарубежной музыки.

Напомним, что одновременно в столь же краткие сроки Асафьев издал учебник по русской музыке, где избрал нестандартный тип: охвачен огромный материал, но он

* Из истории музыкального образования. Л., 1969. С. 248.

изложен не комплексно, не в общей исторической перспективе, а по истории жанров. Вообще в то время Асафьев склонялся к тому, чтобы в сводных трудах за счет монографических очерков сильнее выделять процессуальные и жанровые закономерности.

Добавим также публикацию документальных материалов, осуществленную профессором Московской консерватории М.В.Ивановым-Борецким, которая расширила базу изучения истории зарубежной музыки. Таковы: «Музыкально-историческая хрестоматия по западноевропейской музыке» (вып. 1 - 3, 1929; новая, двухтомная редакция — 1933 - 1936), а также вышедшие под его редакцией «Материалы по истории музыки» (из ранее задуманных трех томов издан только второй — 1934).

Наконец пришло время первого советского учебника: честь выпала на долю Т.Н.Ливановой, издавшей в 1940 году «Историю западноевропейской музыки до 1789 года». Несмотря на некоторую рыхлость и недостаточную целеустремленность изложения, эта книга, снабженная специальным томом нотных примеров, долгие годы служила учебным пособием. Менее удачным оказался в том же году изданный первый том «Истории новой западноевропейской музыки» (от французской революции 1789 года до Вагнера) В.Э.Фермана. Том был подвергнут критике и распространения не получил.

Особо следует отметить работы Р.И.Грубера. Он длительно подготавливал себя к написанию крупного сводного труда и издал его в двух пространных томах — каждый в двух частях (изложение доведено до начала XVII века). Первый том вышел в 1941 году в трудных условиях блокадного Ленинграда, второй — в 1953 - 1959 годах. При всем уважении, которое вызывает огромная предварительная работа, проделанная Грубером, нельзя не отметить в ней недостатки. Как пережиток одностороннего социологизирования прошлых лет воспринимаются излишне подробные экскурсы в социально-политическую жизнь и производственные отношения изучаемых периодов в разных странах. За счет их сокращения более уместным явилось бы установление связи с другими пластами культуры, но такой системный подход тогда еще не был развит нашей наукой. Могут возникнуть возражения и по поводу также излишнего акцентирования роли народно-бытовых жанров в формировании профессиональных композиторских школ наряду с подчас назойливой секуляризацией содержания церковных произведений. В анализах автору явно недоставало непосредственного слухового опыта — в отличие от нашего времени, музыка Средних веков и Ренессанса, особенно духовная, у нас тогда не звучала, а соответствующих дисков не было. Наконец и общая медиевистика за истекшие десятилетия далеко шагнула вперед (см. позднее опубликованные труды Д.С. Лихачева, М.И.Стеблин-Каменского, А.Я. Гуревича и др.). Тем не менее создание Р.И.Грубера столь объемного труда заставляет признать его «Историю музыкальной культуры» фактом исключительным.

Не будем касаться большого ряда ценных книг советских музыковедов по отдельным вопросам зарубежной музыки (например, В.Д.Конен — об американской музыке, И.А. Барсовой — о симфониях Малера, М.Е.Тараканова — о музыкальном театре Берга, Л.Г.Ковнацкой — об английской музыке и т.д.). Нас интересуют сводные труды. Они представлены учебниками, работа над которыми началась в 50-х годах. Автором первого выпуска (до XVIII века) являлся К.К. Розеншильд, автором второго Б.В. Левик (до 1789 года) — недавно эти два выпуска заменены двухтомником в новой редакции

ранее названного учебника Т.Н.Ливановой. XIX век оказался поделенным между двумя авторами — первая половина была отдана В.Д.Конен, вторая — М.С.Друскину. Это самые „старые" учебники, выдержавшие испытание на „прочность" на протяжении трех десятилетий. В пятом выпуске — автор И.В.Нестьев — охвачен период с конца XIX века до примерно 20-х годов нашего столетия.

Наиболее отчетлива структура учебников XIX века (то есть выпуска третьего и четвертого). Тут выработан стереотип: вслед за характеристикой культурно-социальной и политической жизни данной страны и данного периода (иногда обзору предшествует соответствующая характеристика фольклора) идут замкнутые в себе монографии национальных гениев музыкального искусства данного времени. Преимущества избранной структуры очевидны: студент получает необходимые сведения и о процессе исторического развития, и о творчестве его выдающихся представителей. Теперь все же заметны и недостатки: не хватает социологического аспекта в изучении форм функционирования музыки (см. выше то положительное, что было отмечено в десятитомнике К.Дальхауза); далее — из-за разобщенности монографий недостаточно отчетливо проступает соотношение противоборствующих сил в ходе образно-стилевой эволюции; нет из-за этого и последовательного рассмотрения модификаций жанров. (Отмеченный пробел во многом восполнила В.Д.Конен — в предваряющем очерке «Музыкальная культура XIX века» к седьмому изданию своего выпуска.)

Указанные недостатки присущи в известной мере коллективным трудам: педагоги Московской консерватории в 1967 и 1975 годах издали два учебных пособия по истории зарубежной музыки с 1789 года⁴⁰. К тому же разряду можно отнести и богатый информацией пятитомник «Музыка XX века» (М., 1967 - 1987). Однако в самом его подзаголовке — „Очерки" — подчеркнуто, что данный труд не наделен качествами единого системного исследования. И несмотря на большие обзорные статьи, в пятитомнике преобладает монографический принцип над процессуальным, причем содержательность монографий далеко не равнозначна, а в их построении нет единообразия.

Подведем итог.

Значительны достижения советского исторического музыкознания в критическом и научном освоении художественного наследия зарубежного музыкального искусства. Наступило время, когда в этом освоении надлежит добиться качественно нового методологического уровня.

2.

Когда мы пользуемся выражениями — музыка в эпоху Ренессанса... в эпоху барокко... в эпоху романтизма и т.п., — то вкладываем в них понятное в просторечии содержание, но не пытаемся вдуматься в их смысл, уточнить, в чем заключается идеологически-художественная сущность этих эпох. А как быть с заканчивающимся столетием — его история началась не в „календарный век", не в 1900 году, а в конце предшествовавшего, примерно на рубеже 1880 - 1890 годов: как назвать эту эпоху? Или, согласно А.А.Ахматовой, "настоящий" XX век наступил только после 1917 года?

Приведенные наименования заимствованы из архитектуры (барокко), литературы (романтизм, экспрессионизм), изобразительных искусств (импрессионизм) и сами по себе, строго говоря, не характерны для музыки, обладающей своим специфическим комплексом выразительных средств, далеким от архитектуры и литературы, своими материальными принципами звукооформления. Следовательно, подразумевается не тождественность художественных явлений разных видов искусства, каждый из которых конструируется из неповторимо особого „материала" и обладает собственными содержательными возможностями, а аналогии на высшем уровне их образно-стилевых тенденций. На Западе немало авторитетных трудов, поименованных, иногда модифицированных, согласно вышеназванным определениям. Назовем некоторые из них: Г.Риз — «Музыка Ренессанса» (1954), Р.Хаас — «Музыка барокко» (1928), М.Ф.Буковцер — «Музыка в эпоху барокко», Э. Бюккен — «Музыка в эпоху рококо и классицизма» (1927), Ж.Тьерсо — «Музыка во времена романтизма» (1930)⁴¹ и др. Характерно, что подавляющее большинство таких трудов написано в первой половине нашего столетия, когда усилилось стремление разграничивать эпохи по стилевому признаку.

Сначала — предварительные замечания об эволюции понятия „стиль".

Самый термин древнего происхождения: *stilus* (лат.) — палочка для письма, грифель; в переносном значении — *modus scribendi*, то есть манера письма. В таком значении термин стал применяться к музыке на рубеже XVI - XVII столетий (впервые, вероятно, у Царлино, 1558). Во всяком случае, стимул шел из Италии. Вплоть до XVIII века сохранялось разное правописание: *stilo*, *stile*, иногда *modo*, *modus*. Употреблялось в разных значениях при размежевании: 1) старой манеры письма от новой, 2) жанров, 3) характера музыки, 4) национальных отличий. Проиллюстрируем сказанное примерами.

1. В первой половине XVIII века в Германии было употребительно выражение *stile antico* („старый стиль") для определения контрапунктической манеры в духе прежней вокальной полифонии (как образец имелся в виду Палестрина). Ей противопоставлялся современный *stile concertato* („концертирующий стиль"). Другой пример: Куперен, отвергая старофранцузскую манеру письма, как „ломкую", „дробную" („*brise*"), устанавливал новый стиль — „связный стиль".

2. Стили различались по жанровому признаку: в зависимости от того, где исполнялась музыка, определялся свойственный ей характер „аффектов" (взаимодействие „*Ort und Art*" — нем. — места и манеры письма). Так утверждал еще Кирхер (1650), который дал очень дифференцированное разграничение стилей: „церковный", „симфонический" и т.д. В XVIII веке прочно установилось размежевание трех стилей: „церковного", „камерного" (то есть инструментально-ансамблевого) и „театрального". Этому разграничению придерживались многие теоретики вплоть до начала XIX века (среди них Форкель).

3. Учитывались также разные уровни эмоционального напряжения музыки: в предисловии к „Поединку Танкреда и Клоринды" (1624) Монтеверди писал о стиле мягком („*molle*"), умеренном („*temperato*") и возбужденном („*concitato*").

4. Среди национальных стилей в XVII - XVIII веках особо выделялись итальянский и французский. Куперен написал пьесы для инструментального ансамбля под декларативным названием „Объединенные вкусы" („*Les goûts réunis*"), то есть примиряющие исконно французский стиль с новоитальянским. Примерно о том же писал Перселл в предисловии к „Диоклетиану" (1691). Шютц в „Духовных

симфониях" отмечал, что речитативы им написаны в стиле, то есть манере итальянских ораторий. Кванц (1752) утверждал, что историческая миссия немецких композиторов — синтезировать, опираясь на собственную национальную традицию, различные национальные стили, прежде всего французский и итальянский.

5. Многозначность термина еще сильнее проявилась, когда на рубеже XIX века возникло понятие индивидуального стиля, то есть стиля, присущего именно данному композитору.

Одновременно выдвинулось понимание стиля как исторической категории. Заслуга в этом принадлежит Иоганну-Йоахиму Винкельману. В своем исследовании «История искусства древности» (1763)⁴² он сформулировал художественный идеал античности как стиль „благородной простоты и спокойного величия". (Гете, Шиллер, Бетховен усвоили от Винкельмана представление о таком идеале.) Вместе с тем он обратил внимание на различия, существующие между стилями национальными и исторически отдаленными. Согласно его определению, в стиле проявляется художественное мировосприятие, а коли так, то само содержание стиля исторически изменчиво. Однако в музыкознании вплоть до XIX века определению первой категории (национального стиля) уделялось основное внимание, тогда как вторая (стиль исторический) находилась в пренебрежении. Лишь само собой закрепилось понятие „классического стиля" за венской школой Глюка — Гайдна — Моцарта — Бетховена. Романтики же, определяя новизну своей музыки, более подчеркивали не стилевые признаки, а новое в мирозерцании, в осмыслении действительности. Пройдут долгие годы, прежде чем в искусствознании начнет отстаиваться понятие стиля как выразителя эпохи.

Х.Риман этим понятием пользовался, разграничивая эпохи монодийные, полифонические, полифонно-гармонические или гомофонно-гармонические. Его интересовала, однако, смена принципов или форм композиции, фактуры, а не стилевая эволюция во всем комплексе ее выразительных средств и тем более — в общекультурном контексте. Выше уже отмечалось, что на первый план эти вопросы выдвинулись с первого десятилетия XX века (напомним Гвидо Адлера или Курта Закса) и обстоятельно обсуждались до недавнего времени (то есть примерно до появления десятитомника «Руководства» Карла Дальхауза).

У нас же с 30-х по 50-е, отчасти 60-е годы в литературоведении, как ведущей научной дисциплине, тем более в музыкознании понятие „исторический стиль" употреблять не полагалось; взамен выдвигались другие: творческий метод, идеологическое направление, течение. Нанесшая огромный вред гуманитарным наукам философская дискуссия 1947 года, утверждавшая якобы извечно существовавшую борьбу материализма (реализма) с идеализмом (романтизмом), лысенковщина, деспотически отграничившая „наше", отечественное, от „ненашего", чужеродного, вредоносного, вскоре приведшая к „антикосмополитической кампании" 1949 года, окончательно спутали карты. Однако искусствоведы продолжали, как это было в 20-е годы, использовать историко-стилевые категории — сначала осторожно, ограничительно, затем шире, последовательнее. И если в 50-х годах В.Н.Лазарев писал, что «...одним из величайших предрассудков старой недиалектической истории искусств является представление об отдельных исторических эпохах как абсолютно целостных, замкнутых в себе системах»*, то спустя десятилетие Б.В.Виппер считал целесообразным „применять понятие стиля...к большой группе художественных явлений, характерных для определенного исторического периода, для определенной

исторической обстановки»**. В ряде позднейших работ (Н.Конрада, Д.Лихачева, А.Аникста, И.Голенищева-Кутузова и др.) находим еще более уверенное обоснование понятия „стиля эпохи“.

Глубоко разработал эту проблематику Д.С.Лихачев***. Не будем приводить пространные цитаты, ограничимся пересказом основных положений с собственными пояснениями и дополнениями.

Прежде всего, не следует абсолютизировать понятие „стиль эпохи“ — он не подавляет другие возможности, не исключает борьбу стилей, как проявление различий в идейных движениях эпохи. Мысль верная, но ее можно развить далее. Мне представляется, что часто речь должна идти не о „борьбе“, а о взаимодействии. Есть, предположим, главенствующий стиль — назовем его первичным. Отвечая иным идейно-художественным запросам, от него отпочковывается стиль производный, вторичный. Нередко последний опирается на элементы, заложенные в главенствующем стиле (поэтому и употреблено выражение „отпочкование“). Со временем, однако, в силу изменившейся общественной структуры и соответственно эволюции в социальной психологии, вторичный стиль, вытесняя ранее первенствовавший, становится в свою очередь главенствующим. Так было, например, со стилем барокко: в нем примерно с 1720-х годов постепенно кристаллизовались предклассические черты (ранее в Италии, затем в Германии — в музыке Телемана сильнее, нежели у Баха). 1730 -1750-е годы проходят в немецкой музыке под знаком этого взаимодействия-соревнования, и, наконец, к 1760-м годам — на подступах к венской школе — начинает главенствовать классический стиль. Однако и он позднее подвергается атакам то со стороны „штюрмерства“ (ср. „вертерианство“ Моцарта), то — позднее, с 1810-х годов — раннего этапа романтизма. Зародившись в недрах венского классицизма, примером чему служит творчество Шуберта, из вторичного признака романтизм приобретает значение первенствующего. По моему разумению, такое диалектическое понимание стиля эпохи может помочь многое разъяснить в эволюции музыкального искусства.

Но вернемся к положениям Лихачева. Следующее из них гласит: необходимо учитывать неравномерность выявления определенных стилиевых черт в разных видах искусства, как в одновременности (синхронно), так и в хронологической последовательности (диахронно). Проиллюстрируем примером: на рубеже XVI - XVII веков, то есть в краткий период между Ренессансом и барокко, возникло в ряде стран Европы особое поэтическое течение, неточно именуемое „прециозным“ („изысканным“, иногда — „маньеризм“), представителями которого являются выдающиеся авторы: Гонгора в Испании, Марини в Италии, Джон Донн в Англии. Но в музыке, за исключением, быть может, только мадригалиста Джезуальдо ди Веноза, данное течение не получило четкого отражения.

Что же касается диахронии, то таких явлений множество. Например, если Генрих Гейне, полемически заостря мысль, говорил, что в 10 - 20-х годах XIX века

* Лазарев В.Н. Происхождение итальянского возрождения. Т.1. М.1956.С.66.

** В. кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XVI - XVII веков. М., 1966.С.6.

*** См. его главные труды: Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967; Развитие русской литературы X - XVII веков. Л., 1973.

романтиками были почти все талантливые писатели, а в 30-х только посредственности, то как раз с третьего десятилетия начинается бурный расцвет романтизма в музыке — достаточно назвать „неистового" Берлиоза, раннего Вагнера. Аналогична ситуация и с импрессионизмом: он возник в живописи с середины 60-х годов, а в музыке спустя два десятилетия. Разумеется, вследствие такого временного разрыва психологически сместились смысловые акценты в разных видах искусства, хотя поименованы они одинаково. Исходя из этого бесспорного положения я еще в 60-х годах высказал соображение, что музыкальный романтизм XIX века „реалистичнее" литературного и одновременно реализм „романтичнее"*.

Далее. Следует иметь в виду, что по ходу общественного развития — чем дальше, тем больше — сферы культуры дифференцируются, а посему воздействие стиля эпохи не распространяется на все виды творческой деятельности. (Например, в отличие от Бюккена и Ливановой полагаю, что „стиля рококо" или „сентиментально-галантного" в музыке вообще не было — это лишь один из выразительных компонентов предклассицизма.) Отсюда делается важный вывод для нашей современности: «С развитием эстетической восприимчивости... необходимость... в единичности стиля („стиля эпохи", „эстетического кода эпохи") ослабевает»**. Не потому ли, — добавлю от себя, — для XX века в музыке (да и в других художественных видах) характерен плюрализм стилей, течений?

И наконец, резюмирующее определение: «Стиль это не только совокупность тех или иных формальных признаков, не только идеология, определяющая эти формальные признаки, но и то положение которое данный стиль занимает в искусстве и в истории искусства»***. В это точно сформулированное положение я бы все же внес дополнительный корректив: необходимо определить это положение не только в искусстве и в истории искусства, а место данного стиля в культуре в целом, в ее эволюции. В нашей методологии, как мне представляется, надлежит преодолеть еще один рубеж: выйти на просторы культурологии в ее системном изучении. Во главу угла надо поставить исследование исторических типов культуры во всех ее взаимосвязанных элементах (включая науку, философию, религию, искусство, но и мораль, быт, нравы — то, что Д.С. Лихачев поименовал „этикетом", а Ю.М. Лотман — „социальным поведением"). Разнятся типы культур, и тогда противостояние стилей является следствием этих различий. Таким образом, изолированно рассматривая смену стилевых систем, мы изучаем действия, находящиеся в стилевом общекультурном поле, каковое является первопричиной данных смен. Осознав производный характер причин стилевых изменений и не сумев их обнаружить, западные музыковеды (снова напомним Дальхауза) попытались прибегнуть к социологическому аспекту. У нас такие дисциплины, как культурология или историческая психология, изучающая гипотезы о тождестве либо нетождестве людей прошлых веков и позднейшей современности, только формируются. За ними — будущее гуманитарных наук.

Что же касается эпохальных музыкальных стилей, то вопрос о них снова возник в

* См. Друскин М.С. Избранное М., 1981; доклад был зачитан в Московской консерватории в 1964 г.

** Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X - XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973. С.182.

*** Там же С. 187.

советском музыковедении 70-х годов. В содержательном труде М.Михайлова «Стиль в музыке» (Л., 1981) их дефиниции посвящено, к сожалению, всего несколько страниц (с.221 - 224; Михайлов полагает, что мы вправе говорить о романтическом стиле как исторической категории). В несколько ранее изданной (посмертно) книге С.Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (М., 1973) есть немало ценных наблюдений и обобщений. Все же представляется, что автор рассматривает вопросы скорее стилистики (то есть элементов художественной образности, преимущественно в сфере фактурной и композиционной), нежели исторических стилей во всей совокупности их идеологических и семантических признаков. Безусловной заслугой Скребкова является реабилитация ранее подвергавшихся изгнанию поименований эпох барокко и романтизма*. Существенно также замечание, что последнюю эпоху желательно именовать не просто романтической, а классико-романтической (еще вернусь к этому).

Недостаточно также обсуждались у нас принципы периодизации музыкального процесса. Как пережиток вульгарно-социологических воззрений, долгие годы (чуть ли не до начала 60-х годов) главенствовал принцип членения по общественно-экономическим формациям. Но еще Карл Маркс отмечал, что «определенные периоды его (искусства. — М.Д.) расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества»**. Догматический принцип был отвергнут, но дискуссии в дальнейшем не возникали, о чем приходится очень сожалеть, так как периодизация является необходимой опорой исторической науки. Это, образно говоря, ее костяк, и его конструкция предопределяет методологию исследования.

Наука ставит себе целью определить в множественности и разнообразии фактов закономерное. Дабы пристальнее изучить динамику развития закономерного, процесс расчленяется — вводится периодизация. Безусловна приблизительность таких членений, ибо процесс текуч, многосоставен, его исторические ряды сосуществуют во взаимодействии: одни прорастают в будущее, в других дольше сохраняются рудименты прошлого. Отвлекаясь от подробностей, периодизация устанавливает вехи — формализует процесс, сводит к схеме. Важно, какое звено ухватить, как установить генерализирующее начало во внешне хаотическом нагромождении фактов, явлений, событий.

В западном музыковедении предложено множество вариантов, которые в общем не столь сильно отличаются друг от друга. Прежде, как указывалось, ориентиром служила дробная смена поколений, школ. Сейчас эпохи укрупнены. Но во всех вариантах наблюдается пристрастие к круглым цифрам либо к переломным моментам в биографии гения. Поэтому преобладают членения по столетиям либо полустолетиям, а новой хронологической датой иногда избирается смерть художника (1750 — дата смерти Баха, а отсюда произвольно выводится обозначение конца эпохи барокко, или вследствие творческого кризиса у Бетховена перед „поздним" периодом выводится начальная вежа романтизма и т.д.). Конечно, критиковать легче, чем дать конструктивные предложения, — для пересмотра существующей периодизации требуются коллективные усилия ученых, живая атмосфера дискуссий.

* Справедливости ради отмечу, что до того это было мною декларировано в упомянутом докладе 1964 года. См.: Друскин М. Избранное. С.181.

** Маркс К. и Энгельс Ф, Сочинения Т.12. С.736.

В качестве примеров приведем два варианта. Такова прежде всего схема американского музыковеда О. Дери, предлагаемая в его труде, посвященном музыке XX столетия (1968)⁴³.

Романский стиль	800 - 1100	(300 лет)
Готика	1100 - 1400	(200 лет)
Ренессанс	1400 - 1600	(200 лет)
Барокко	1600 - 1750	(150 лет)
Классицизм	1750 - 1810	(60 лет)
Романтизм	1810 - 1900	(90 лет)

Произвольность приведенных „округленных“ временных членений очевидна. Их более осторожную дифференциацию предлагает Ф.Блуме в сводном труде «Эпохи музыкальной истории» (1974)⁴⁴, где собраны соответствующие главы, написанные разными авторами для капитального 17-томного словарного издания «Музыка в истории и современности» (сокращ. — MGG)⁴⁵.

В MGG представлена такая схема:

Ars antiqua:	ок. 1230 — 1320.
Ars nova:	XIV век до середины XV века.
Гуманизм:	с середины XV века до середины XVI века.
Ренессанс:	в центре — XVI век.
Барокко:	с конца XVI века до середины XVIII века.
Классицизм:	примерно с середины XVIII века до первых десятилетий XX века.
Романтизм:	хронологические грани подвижны, ибо музыкальные эпохи классицизма и романтизма по сути едины, как „два аспекта того же периода“, конечная грань — начало XX века.

Новая музыка: начальный этап — примерно перед первой мировой войной.

Сравнивая приведенные таблицы, приходишь к выводу: первая схема в четырех разделах опирается на терминологию и хронологию зодчества, а музыкальный процесс во временном пространстве представлен огрубленно. Членение во многом напоминает «Руководство» Адлера. Там также вызывает удивление малый период, отведенный венской школе с подразделами: предклассицизм — до 1760 года, ранний классицизм — 1760 - 1780, расцвет — 1780 - 1810, иначе говоря, примерно столько же, сколько у Дери, то есть всего 60 лет (тогда как эпохе барокко отведено 150 лет). Разве это соответствует, пользуясь формулировкой Лихачева, „положению“ венской школы в искусстве и в истории искусства? Конечно, нет, поэтому прав Блуме, когда указывает, что в романтизме представлены словно два аспекта музыки XIX века.

Вопрос сложен, требует обсуждения, выходящего за рамки данной работы, а в этом разделе главы я уже вышел за пределы историографии (в узком смысле), затрагивая проблемы самой истории (то есть историографии в широком смысле слова). Все же не могу не отметить огромной исторической, художественно-культурной миссии, свершенной композиторами венской школы, в первую очередь Бетховеном. По

словам Брамса, он всегда слышал за собой шаги этого гиганта. Берлиоз, Вагнер считали себя продолжателями дела Бетховена. Даже Стравинский на протяжении всей своей долгой деятельности вел внутренний, а иногда, как ему свойственно, полемичный диалог с Бетховеном, а под конец жизни спел дифирамб его последним квартетам. Ими восхищались и Барток, и Шостакович. Стоит ли приумножать примеры? (Их можно привести также в отношении Моцарта — у Шопена, Чайковского, Дебюсси.) В отличие от представителей литературного романтизма, композиторы-романтики не противопоставляли себя классицизму, а ощущали тесную связь с ним. На разных исторических этапах совершалось притяжение и отталкивание, но никак не разрыв. Снова процитирую Блуме: классицизм и романтизм были по сути едины, а потому музыка XIX века может быть названа „классико-романтической" (Скребков). В XX веке отторжение становилось временами сильнее (например, у Стравинского до неоклассицистского периода, у композиторов французской „Шестерки", исключая Онеггера, у авангардистов 50-60-х годов), и тем не менее, спустя краткий период, западные композиторы снова обращались к живительному роднику венских классиков, а вслед за недавним триумфальным возрождением Малера — и к романтическим идеалам.

Сейчас, приближаясь к концу нашего бурного и грозного века, надлежит заново пересмотреть периодизацию мирового музыкального процесса предшествующих двух столетий (теперь уже с включением воздействия внеевропейских культур). Многое тогда разъяснится и в привычной расстановке творческих сил, и в их междоусобной борьбе, исполненной противоречий, и в синтетической сущности художественного идеала гениев недавнего прошлого.

3.

Начиная со «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха (позднее агиографии — описания жития святых) **биографический жанр** сформировался как особый вид письменной литературы, отмеченной ему присущими особенностями. Он исходит из свободно трактуемых документов (свидетельских показаний, легенд, преданий), в изложение которых привносится то домысел, то вымысел. В Толковом словаре В. Даля эти понятия уточнены: „Домысел — догадка, разумное заключение; вымысел — выдумка, изобретение".

Вымысел беллетризован и потому не требует доказательств — он призван произвести впечатление правдоподобия. Такова привилегия романной биографии (если исторические знания и художественный вкус не изменяют писателю). В свою очередь, домысел убеждает логической системой доказательств. Такова привилегия научной биографии — тут критерием оправдания гипотезы является достоверность в реконструкции того, что было. Однако во всей полноте действительность не может быть восстановлена. Тогда на помощь приходит так называемая „психоэвристическая" интуиция (разумеется, речь идет не только об эрудированном, но и талантливом ученом). Это своего рода мост, связующий историко-гуманитарную науку с искусством, — недаром по-французски она именуется *L'Art historique*, а по-немецки *historische Kunst*.

О наличии в ней элементов художественности писали и известный французский

историк М.Блок, и советский философ А.Гулыга*. Неудивительно поэтому, что многие выдающиеся историки владели литературным даром: писатель Н.М.Карамзин был первым подлинным русским историографом, написавшим «Историю государства Российского»; В.О.Ключевский являлся замечательным мастером «художественных портретов» государственных деятелей русского прошлого (именно он подсказал Шаляпину трактовку образа Ивана Грозного в опере „Псковитянка“ Римского-Корсакова!); крупный мастер таких портретов — советский историк Е.В.Тарле и др.

Грань художественности в изложении и в домысле при гипотетическом объяснении фактов отчасти сближает научную биографию с романной. Одновременно их резко отграничивает водораздел: вымысел как неизбежная прерогатива беллетристического творчества противопоставлена научному мышлению — допустимо лишь интуитивное предощущение истины; тогда, повторим, правдоподобию будет противопоставлена достоверность.

Биография крупного художника многосоставна — случайное сосуществует с сущностным. Из „случайного“ складывается повседневная жизненная судьба, а „сущностное“ выходит за пределы времени, хотя в творениях так или иначе запечатлены реальные коллизии действительности. „Случайное“ (временное) образует внешний план биографии; в „сущностном“ (вневременном) сосредоточен внутренний план. Требуется тщательная осторожность в описании параметров соотношения этих двух планов. В анализе желательно, во-первых, познать типологически объективные условия, различные для разных исторических эпох и национальных школ, равно как их преломление в сознании художника, в его мировоззрении; во-вторых, определить индивидуальные, субъективные качества личности художника — его темперамент, психологический строй, ментальность, которые способствовали отражению тех или иных сторон действительности; в-третьих, изучить „функцию цели“ (Б. Брехт), которую на протяжении жизни осуществляет художник в творчестве, иначе говоря — его эстетический идеал, динамично развивающийся, а подчас подвергающийся крутой модификации.

Так создается к о м п л е к с н о е представление о личности и творчестве художника. Историографии надлежит исследовать, как со временем изменяются эти концепции. Герман Аберт в предисловии к капитальному труду о Моцарте⁴⁶ утверждал, что биографии деятелей искусства надо заново писать примерно каждые полстолетия. Почему он так утверждал? — Ибо, когда завершал свой труд (в 1919 году), верно предугадал выводы науки о социальной психологии: в различные эпохи по-разному слышатся творения прошлого — кое-что открывается более отчетливо, чем современникам этого творца, кое-что, для них привычное, от нас ускользает. Меняется даже само отношение к музыке. Это неизбежно, — справедливо отмечал Г.В.Чичерин, — как проявление очень глубоких общественных и культурно-исторических процессов»**. Вместе с тем по ходу развития гуманитарных наук открывается ранее неизвестная документация, совершенствуется текстологическая методика, применяется новая методология исследования.

Добавим еще несколько соображений.

* Блок Марк. Апология истории, или Ремесло историка. М., 1973; Гулыга А. Эстетика истории. М., 1974; он же. Искусство истории. М., 1980.

** Чичерин Г.В. Моцарт Л., 1970. С.149.

Интерес к любой крупной личности закономерен: привлекает не только свершенное („ставшее“), но и то, как и почему данной личности удалось это свершить. Подобные знания обогащают наш современный жизненный опыт. К тому же речь идет о художнике (композиторе, писателе, поэте, артисте и т.д.): особо привлекательно приобщение к тайне творчества и все то, что ей сопутствует.

Это не праздный интерес: при серьезном подходе знакомство с жизненным и творческим путем художника способствует содержательному взаимодействию с прошлым, ибо художественные творения принадлежат тому времени, в котором жил их творец, но одновременно они включаются в наши дни. Возникает двойной угол зрения (или слышания): один — наш, другой — тот, прошлый; на их пересечении современность вступает в диалог с историей. Показать, как эволюционировал подобный диалог, как изменялось его содержание, — это и есть задача историографии.

Интерес к биографиям композиторов резко возрастает в эпоху романтизма (продолжается по сей день), когда возникает концепция „непризнанного гения“. Показателен в этом отношении огромный успех работы английского писателя, историка и философа Т.Карлейля «Герои и героическое в истории» (1841). Герой возвышается над толпой, однако отринут ею и лишь посмертно увенчан лаврами. Такова любимая, изрядно истасканная тема романских биографий. Ее специфические черты проникли и в научные труды XIX века — Отто Яна о Моцарте или Филиппа Шпитты о Бахе. Преодоление пережитков романтической историографии наступило в XX веке, да и то не сразу.

Выше были отмечены два плана биографии, условно названные „внешним“ и „внутренним“. Бесспорно, в эмпирической личности гения аккумуляровалось время с его обычаями, нравами, предрассудками и нормами поведения, нередко нам чуждыми. Но та же личность — творческая — излучает свет, который проникает в иные времена, в будущее. Не поняв этой диалектики, нельзя создать достоверную биографию.

Постепенно среди научных трудов этого жанра наметилось не всегда четко проводимое разделение: в одних более акцентируется „внешний план“ (жизненный путь), в других подробнее характеризуется „план внутренний“ (творческая эволюция), но не остаются без внимания и вехи жизненной судьбы. (Теоретико-аналитические работы нами не рассматриваются, как не принадлежащие сфере историографии.).

Введем уточняющие термины: первые труды отнесем к области собственно „биографики“, вторые — к „монографике“. Образцом такой (в узком смысле слова) биографии служит трехтомник Модеста Чайковского о жизни и деятельности Петра Ильича⁴⁷. Все сугубо лично, интимное элиминировано, кое-что утаено, зашифровано, встречаются некоторые неточности и в мемуарных сведениях, и при вольном пересказе текстов документов. Однако автор не музыковед и вместо собственных анализов щедро привел суждения критиков, опубликованные в печати. Он четко ограничил поставленную перед собой задачу и дал весьма детальное описание событийной стороны жизни композитора (в том числе историю создания произведений, их исполнения и проч.). Еще большей полнотой фактических сведений наделен десятилетиями создававшийся биографический труд Тейера — Дейтерса — Римана о Бетховене⁴⁸. Капитальную биографию Брамса создал М.Кальбек⁴⁹ — на сей раз с

претензией на музыкальные анализы, в целом недостаточно профессиональные.

Классический образец монографии — двухтомник Ф. Шпитты о Бахе, где жизнь композитора представлена в неразрывном единстве с творчеством. Это труд концепционно плана. Таков же и двухтомник Г.Аберта о Моцарте (в русском переводе издан в четырех книгах): тут также содержится цельная концепция личности и творчества композитора. Являются ли названные труды эталонными? Бесспорно, да — в доскональном изучении первоисточников, в широте охвата явлений, в глубине всесторонних музыкальных анализов, и главное — в концептуальной убежденности авторов. (Хотя их концепции позднее оспаривались, важен сам факт целеустремленной направленности, которого так не хватает многим прагматически изложенным биографическим книгам.). Но синхронное проследование жизненного и творческого пути композитора, легшее в основу методики исследований Шпитты или Аберта, не является всеобщей необходимостью. Возможны и другие решения.

Несомненно, что труд о Бахе тридцатилетнего органиста и теолога Альберта Швейцера относится к разряду монографий, но построение книги вольно: здесь, перемежаясь, следуют главы и исторические, и биографические, и аналитические, и общеэстетические, и отведенные вопросам практики исполнительства, и т.п. Архитектоника книги стройная, но индивидуальная — она не укладывается в обычный биографический стандарт.

С другой стороны, многочисленные работы Ромена Роллана о Бетховене не назовешь монографиями — тут более акцентируется событийная сторона, главенствует не собственно музыкальный, а психологический аспект, нередко беллетризуемый — и писатель-романист тогда берет верх над научным исследователем...

Как видим, в интересующем нас жанре наблюдаются колебания между „биографикой" и „монографикой" — обнаружить равнодействующую силу между ними не так просто. Например, встречаются и такие книги, в которых описание жизнедеятельности отделено от анализа творчества. В современной англоязычной литературе это даже стало своего рода стереотипом, что подчеркивается в названии книг: „The Man — And his Works" („Личность — Творение"). Однако такое разделение нередко проводится механистично; вслед за эскизно намеченным психологическим портретом композитора — в духе „биографики", — во второй части даются пространные, часто добротные сделанные анализы его произведений, но вне установления стилевой эволюции. Как справочные издания — своего рода „путеводители" — подобные книги бесспорно полезны, но сам принцип построения представляется неубедительным. Иное дело, если подобное разделение открывает возможность для более широкого освещения личности художника, его времени, а последующий музыкально-стилевой анализ подкрепляет, углубляет ранее высказанные положения. Главное, как отмечалось, цельность концепции.

Значительны заслуги романтической историографии в научной разработке биографического жанра. Но в методологических предпосылках были изъяны. Прежде всего, героизировался сам облик гения — он предстал в ореоле мученичества, как образец морального совершенства. Во-вторых, избранный для исследования композитор нередко полемически противопоставлялся современности, как времени якобы упадка музыкального искусства (Хокинс — о Корелли, Улыбышев — ненавистник Бетховена — о Моцарте и т.д.); отсюда — идеализация прошлого, которому приписывались патриархальные черты. В-третьих, — что особенно

свойственно немецким авторам, а как раз они более всего разрабатывали этот жанр, — оттенок шовинизма, проявляющийся в подчеркивании превосходства художественных достижений своей нации над достижениями других национальных школ. Эти изъяны исторически обусловлены как пережитки романтической эстетики.

В начале XX века намечаются антиромантические тенденции, в их числе дегероизация гениев музыкального прошлого. Так, пафосом разоблачения мифа об идеальном облике Моцарта проникнута многоречивая, пухлая и в научном отношении неоригинальная книга о нем А.Шурига (1913)⁵⁰. В том же плане — скандально нашумевшая американская книга психоаналитиков Е.Стерба и Р.Стерба «Людвиг ван Бетховен и его племянник. Трагедия гения» (1954)⁵¹, где композитору приписываются всевозможные человеческие пороки. Но это, как говорится, излишки производства. Больше внимания заслуживает, например, критический очерк А.Шмица «Романтический портрет Бетховена» (1927)⁵².

Конечно, ученые не ограничивались только критикой недочетов романтической историографии. То, что было в ней ценного, развивалось далее. Расширилось поле исследований. Совершенствовалась методология. Множилось число биографий. Изучение их концепций в трактовке жизни и творчества гения дает богатый материал для размышлений. В этом плане одной из наиболее увлекательных тем представляется „баховедение“.

II. БАХОВЕДЕНИЕ

Баховедение, подобно пушкинистике в литературоведении, образует в музыкознании особую область, широко разветвленную и детально разработанную. Более двухсот лет подвергается изучению музыка Баха, его биография. Количество работ, посвященных ему, все возрастает. Если в первой половине XIX века опубликовано тридцать семь таких работ, преимущественно небольших, а во второй половине прошлого столетия уже сто шестьдесят три, то в течение лишь начальных десятилетий XX столетия появилось в печати около трехсот. Ныне они исчисляются тысячами. Ни про одного классика мировой музыки, даже про Бетховена, не напечатано подобное множество исследований общего или частного порядка. Так баховедение постепенно сформировалось в специальную научную дисциплину, интенсивно развившуюся после первой мировой войны и очень динамично после второй, особенно в последующие три десятилетия после 1950 года — памятной баховской даты. Причем продолжаются изыскания, иногда резко опровергающие предшествующие взгляды и наблюдения, а поле исследований ширится и углубляется.

Прежде всего — в изменяющемся мире меняется понимание баховской музыки. Такова общая закономерность в адаптации культурных явлений прошлого. Но в отношении творений Баха, их интерпретаций, научных и исполнительских, представляется порой, что не время изменяется, а сами эти творения: они обретают иную жизнь, способствуя открытию дотоле неведомых граней постижения действительности — не только той, в условиях которой творил Бах, но и нашей, современной. К тому же все еще остается до конца неразгаданным феномен личности Баха, у которого внешняя обыденность бюргерского существования сочеталась с поразительной глубиной выражения внутреннего духовного мира. В то исторически отдаленное от нас время эта обыденность заслоняла величие гения Баха. По-настоящему оно было оценено лишь много позже после его смерти и осознавалось не сразу, не во всем объеме. Да иначе и не могло быть, коль скоро художественное наследие гениального мастера оказалось распыленным и собиралось, сверялось на протяжении всего XIX века. Продолжает сверяться и по сей день. Что же касается документов, фиксирующих факты его жизни, то они долгие десятилетия лежали нетронутыми в архивах, которые сейчас в целом, однако, обследованы не полностью. Это относится и к современным ему немецким композиторам, а также непосредственным предшественникам, творчество которых Бах хорошо знал. Изучение отмеченного общемузыкального фона призвано еще более уточнить оценку того, что ему было суждено свершить. Немаловажное значение имеет и освещение специфики социально-культурной жизни, сословных отношений, быта и нравов той эпохи.

Здесь бегло очерчена общая проблематика баховедения. К сказанному добавим: фундамент для научной разработки творчества и разгадки феномена личности любого композитора (либо писателя, поэта) образует текстологическое исследование его наследия („художественного текста“), равно как изучение документальных материалов. Это трудоемкая, кропотливая работа. По отношению к Баху она явилась поистине неисчерпаемой. Причины, осложнявшие работу, отмечены выше. Вкратце их уточним.

1. Очень немногие произведения Баха были прижизненно опубликованы. Им

создано, вероятно, не менее 300 кантат, а напечатана только одна, причем ранняя, кантата еще не вполне сложившегося мастера. Из огромного наследия инструментальной музыки, сольной, камерной, оркестровой, опубликованы: четыре сборника „Клавирных упражнений“, „Музыкальное приношение“ и „Канонические вариации на рождественскую песнь“ для органа. Остальная громада сочинений осталась в рукописях. Далеко не все из них дошли до нас в авторской записи, многие в копиях, подчас разноречивых и несовершенных. В задачу текстологов входило: подтвердить авторство Баха (произвести атрибуцию), установить, сличая разночтения, наиболее вероятную редакцию, аутентичность художественного текста. Еще одна труднорешаемая задача заключается в установлении времени создания произведений (хронологическая их атрибуция): примерно лишь в четырех десятках сочинений Бах пометил дату. Однако и эта дата порой оказывалась сомнительной, ибо в некоторых сборниках, — например, в „Бранденбургских концертах“, где дата проставлена, — объединены произведения разных лет. Не приходится говорить, насколько важна верная хронологическая атрибуция для установления стилевой эволюции, баховской трактовки тех или иных жанров. Неудивительно поэтому, что по данному вопросу не утихали дискуссии, они не утихают и поныне.

Ориентирами тут служат: почерк Баха, изменявшийся со временем, качество бумаги, ее водяных знаков, также подвергавшиеся изменениям и т.п. Существенную помощь оказывает и стилистический анализ. По всему комплексу этих вопросов эволюционировала, совершенствовалась методология изучения, что в конечном итоге привело сейчас к кардинальному пересмотру хронологии создания как отдельных произведений, так и их групп, о чем подробнее будет далее рассказано.

С конца XVIII века начался сбор баховских рукописей, после смерти автора они были рассредоточены в частных собраниях, преимущественно между его сыновьями и учениками. Затем и эти собрания разрознились, автографы попадали иногда в случайные, недобросовестные руки. Естественно, многое оказалось утерянным, главным образом кантаты кантора церкви св. Фомы. (Не лишено вероятия, что духовные кантаты сохранились в количестве чуть более трети от их предполагаемого общего числа, а торжественные кантаты для общегородских празднеств, за отдельными исключениями, вообще не сохранились.)

Первые публикации после смерти Баха, прежде всего клавирных произведений, относятся к началу XIX века. Позднее были опубликованы — в очень несовершенных редакциях — клавиры «Страстей», мессы и т.п. Издание полного академического собрания сочинений Баха началось в 1850 году и завершилось к 1900. Трудно переоценить значение этого сорокашеститомного издания: творчество великого мастера предстало во всей своей полноте. Однако и это издание далеко не совершенно: дискуссии по поводу редакций отдельных произведений возникали еще по ходу их публикаций, что неудивительно, потому что филологически-текстологические методы тогда только начали разрабатываться.

Современному уровню знаний соответствует Новое баховское издание (Neue Bach-Ausgabe; сокращ. NBA), предпринятое в 1954 году и продолжающееся поныне (запланировано не менее 90 томов).

2. Подсобными материалами, которые помогают восстановить биографию художника и лучше вникнуть в его общеидеологические, художественные воззрения, являются: собственные его письменные или печатные высказывания, эпистолярная,

мемуаристика, свидетельские показания, официальные документы, в том числе служебные, и проч. По всем этим пунктам у Баха невосполнимые пробелы.

Он не писал (и никому не диктовал) воспоминаний, не делал автобиографических заметок и не ответил на дважды повторенную просьбу И.Маттезона (в 1717 и 1731 годах) дать о себе сведения. Вообще, по словам Филиппа Эмануэля Баха, его отец не любил писать — предпочитал живое общение с людьми. В первом томе „Баховских документов" („Bach-Dokumente", 1963; сокращ. ВД)¹ по возможности полно представлены письменные баховские официальные прошения, краткие рекомендации ученикам, расписки и т.п. Их не много, а собственно писем еще меньше — всего два десятка. Они учтивы, изобилуют „кудреватой" фразеологией, если воспользоваться выражением В.Ф.Одоевского. Исходя из их содержания, в отличие от богатейшей эпистолярной Моцарта или Бетховена, определить личность автора, строй его мысли, темперамент не удастся. В биографическом плане представляет интерес только одно письмо — к другу юности Г.Эрдману (28 октября 1730 г.). Иное дело два мемориала — обращение к магистрату Мюльхаузена, 1708, и к магистрату Лейпцига, 1730: тут явно проступает волевой характер, профессиональная убежденность, принципиальность Баха. Значение этих меморандумов бесценно. В исследовательской литературе им отводится много внимания и нередко, особенно сейчас, возникают дискуссии по поводу толкования отдельных их положений.

При жизни Баха появилась лишь краткая биографическая справка о нем в „Музыкальном словаре" И.Г.Вальтера (1732)². В 1754 году в „Музыкальной библиотеке" Л.К.Мицлера был опубликован пространный некролог (написан в конце 1750 или в начале 1751 года), составленный Филиппом Эмануэлем при участии ученика Баха И.Ф.Агриколы. Там же — перечень главных сочинений Баха³. По существу, это первая его биография, не во всем, правда, точная из-за присущего ей мемуарного оттенка. Последующие немецкие словарные издания опирались на этот некролог, частично его дополняя (И.А.Хиллер — 1784, Э.Л.Гербер — 1790; в последнем есть дополнительные данные, полученные автором словаря от своего отца — ученика Баха)⁴. И.Н.Форкель из бесед и переписки с баховскими сыновьями почерпнул новые сведения, что нашло отражение в его известной книжке, о которой пойдет речь ниже. Однако другими источниками, кроме собранных им рукописей музыки Баха, Форкель не пользовался.

Розыски архивных материалов начались лишь со второй половины XIX века, в чем исключительна заслуга Ф.Шпитты. Розыски продолжались в нашем столетии, особенно усиленно в последнее время, обогащая знания не только об обстоятельствах жизни Баха, но и о его взаимоотношениях, служебных и частных, с окружающим миром. Основанием для дальнейших изысканий служит упомянутое издание „Баховских документов", с исключительной полнотой составленное и тщательнейшим образом прокомментированное В.Нойманом и Х.Й.Шульце (издано в Лейпциге). О первом томе выше уже шла речь, во втором томе (1969) содержатся прижизненные, в основном печатные, о нем суждения, в третьем (1972) — публикации с 1750 по 1800 год. Это богатейшее документальное собрание позволило по-иному, чем прежде, взглянуть на жизненные перипетии Баха и на отношение к нему современников.

Таковы в самых общих чертах проблемы источниковедения в исследовании Баха. Другой, более широкий круг проблем связан с комплексным изучением жизненной позиции немецкого мастера и его художественного идеала. Иначе говоря — вопросы концепции творчества и личности Баха. Эволюции этих концепций посвящены

следующие главы. Таким образом, предшествующее изложение следует рассматривать как ввод в эту проблематику. Под конец последнее предварительное замечание.

Не вызывает сомнений, что Бах принадлежит к эпохе барокко. Однако исчерпывается ли таким определением суть его художественных открытий? По-видимому, нет. Д.Лихачев справедливо писал о ложности попыток „втиснуть" творчество гениального художника в ограничительные рамки историко-стилистических категорий, подчинить его „определенному стилю и определенному течению. Гений черпает возможности из господствующего стиля, а не растворяется в нем... Такие великие художники, как Шекспир, Тассо, Сервантес, Микеланджело и другие, принадлежат двум стилям — Ренессансу и барокко"*.

Мы вправе применить аналогичное суждение к Баху: господствующим являлся стиль барокко, но в его недрах зарождались предклассические черты. Художественные традиции развиваются в динамике, и кому, как не гению, суждено творчески отобразить динамичность этого процесса!..

1.

Геттингенский профессор — историк музыки, дирижер, пианист и композитор — Иоганн Николаус Форкель является автором первой монографии о И.С.Бахе. Она вышла из печати в 1802 году⁵. Объем ее скромнен — в оригинале 69 страниц, а некоторые сведения, сообщенные автором, равно как и его характеристики отдельных произведений, даже существенных разделов баховского творчества (Форкель не знал музыки пассионов, недооценил значение кантат, инструментальных концертов и т.д.), были впоследствии подвергнуты критическому пересмотру.

Казалось бы, содержание книжки устарело, но по сей день она переиздается (недавно вышел в свет русский перевод)⁶. Есть, следовательно, в ней нечто не поддающееся разрушению временем: доверительность повествования, окрашенного в тона неподдельного восхищения гением Баха, побуждает читателя ощутить свою причастность к тому, о чем рассказывает автор.

Без малого тридцать лет Форкель посвятил сбору рукописей Баха (или их копий) и живых свидетельств о его жизни и деятельности. Посильную помощь Геттингенскому профессору оказывали сыновья Баха — Филипп Эмануэль и Вильгельм Фридеман, а также его ученики, благодаря чему изложение Форкеля и приобрело черты достоверности. Однако при всем уважении к его труду не следует игнорировать тех, кто до него обращался к баховской жизни и творчеству. Здесь уместным представляется внести корректив в обычное представление о том, будто неблагодарные современники и потомки сразу и надолго после смерти Баха забыли его. В этом отношении убедительный материал содержит упомянутое выше трехтомное издание „Баховских документов".

Слава Баха росла с конца второго десятилетия XVIII века, особенно в связи со ставшим хрестоматийным триумфом над французским клавесинистом Луи

* Лихачев Д. Развитие русской литературы X - XVII веков. Эпохи и стили. С. 192.

Маршаном в Дрездене в 1717 году. Правда, восторженное изумление вызывало прежде всего исполнительское искусство. Например, в посвящении к своему трактату А.Зорге назвал Баха „князем всех играющих на органе и клавире" (1745)⁷. Эпитет „великий" оказывался, однако, прочно прикрепленным к его имени и тогда, когда речь заходила о композиторском творчестве. Даже И.Шайбе, незадолго до того критиковавший Баха, в 1740 году употребил этот эпитет (II, №463)*. Ряд „ученых мужей" — крупные университетские знатоки риторики И.Геснер и И.Бирнбаум, теоретики Л.Мицлер и Ф.Марпург — приветствовали композитора. Бесценное свидетельство баховской прижизненной славы — отрывок из частного письма повсеместно знаменитого падре Мартини из Болоньи, который утверждал: «Я считаю излишним описывать особые заслуги господина Баха, потому что он известен и им восхищаются не только в Германии, но и во всей нашей Италии. Хотел бы, однако, добавить, что трудно найти учителя, который мог бы его превзойти, ибо он справедливо может гордиться тем, что является первым среди всех них в Европе» (II, № 600). Письмо датировано 14 апреля 1750 года — через три с половиной месяца Бах скончался.

В следующем году Марпург писал: «Германия имела только одного Баха. Во всей Европе никто не может сравниться с ним как в искусстве композиции, так и в искусстве игры на органе и клавире» (III, №642); далее следуют сравнения с Мартини, Марчелло, Джеминиани, Скарлатти — все не в их пользу! Тот же Марпург в 1752 году дал чрезвычайно высокую оценку «Искусству фуги» (предисловие ко второму изданию; III, № 655).

Приведу еще несколько характерных высказываний.

В хронике лейпцигских канторов, составленной приблизительно в 1776 году неким И.Ф.Кёлером, Бах назван величайшим композитором своего времени и ставится выше Генделя (III, № 820). Берлинский композитор и критик И.Ф.Рейхардт пишет: «Еще не было такого композитора, — даже среди лучших, наиболее глубоких итальянских, - который столь исчерпывающе использовал гармонию, как Иоганн Себастьян Бах" (III, № 864). Вообще новаторство Баха в области гармонии тогда более привлекало внимание, нежели мастерство контрапунктиста, причем отмечалась сила выражения, смелость модуляций (III, № 903; ср.: III, № 781, 259 и др.). Следует особо подчеркнуть, что с 1798 года, то есть еще до публикации книги Форкеля, на страницах лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» начинает выступать с высказываниями о Бахе ее редактор Ф.Рохлиц (III, № 1009) — один из крупнейших критиков того времени.

Факты, приведенные выше, призваны не опровергнуть, но дополнить общеизвестное: музыка Баха в подавляющей своей части вышла из церковного и концертного обихода, в копиях распространялись преимущественно клавирные произведения, но в профессиональной среде имя композитора не было забыто. К концу же XVIII века интерес к нему пробудился и в более широких кругах любителей музыки. Книга Форкеля появилась в самый подходящий момент — в ней назрела потребность. Момент был подходящим и потому, что на горизонте Европы запылали зарницы наполеоновских войн и у порабощаемых народов крепились чувства национального патриотизма.

* Римской цифрой обозначается том издания, арабской - порядковый номер документа.

Таков источник пафоса Форкеля. Его книжка имеет подзаголовок-посвящение: «Для патриотических поклонников подлинного музыкального искусства». Задача автора — «способствовать славе немецкой нации», «пробудить благородный энтузиазм в груди немцев». Как нельзя более этому соответствовало создание образа легендарного Баха, далекого от мирских забот и мишуры придворной жизни, композитора, накрепко связанного со своим народом. «Гордись им, отечество, но будь и достойно его» — этой нравоучительной фразой завершает Форкель свой труд.

Форкелевская концепция Баха с различными модификациями продержалась в музыковедении на протяжении около полутора столетий. Углублялись исторические познания, менялись методы подхода к изучению музыки Баха, но постоянной оставалась общая характеристика его личности, определение главной сути его творчества. Последняя, согласно Форкелю, заключена прежде всего в органных произведениях композитора (позднее будет включен весь комплекс духовных сочинений), где Бах предстает „уже не как человек, а как истинный просветленный дух, воспаривший к небу от всего преходящего и земного”.

В подобного рода выражениях нетрудно обнаружить типические черты романтической фразеологии, которая зародилась в Германии еще в недрах Sturm und Drang. Но главное все же не фразеология, а выдвижение и специфичное решение вопроса о взаимоотношении творящей личности и общества, жизненной судьбы гения и действительности. Форкель с предложенной им концепцией Баха, сам того не подозревая, в известной мере предвосхитил некоторые тезисы романтической историографии. В частности, характерную для нее идеализацию как патриархальной устойчивости прежних нравов, так и самой личности художника, наделяемой лучшими человеческими качествами.

Вслед за Форкелем у других биографов Баха немецкий мастер изображается в полном согласии с окружающей его средой, идеальным семьянином и гражданином, который был набожен и скромн, терпеливо переносил жизненные невзгоды, когда они настигали его, и с благодарностью принимал дары тех, от кого зависела его судьба.

2.

Возрождение Баха обычно связывают со знаменательным событием - с исполнением в 1829 году в Берлине „Страстей по Матфею" под руководством двадцатилетнего Феликса Мендельсона. Но клавирный Бах был к тому времени уже хорошо знаком, некоторые кантаты и другие сочинения — правда, не для показа широкой публике — разучивал в Певческой академии К.Цельтер, друг Гёте. Еще с конца XVIII века множилось число энтузиастов, увлекавшихся баховской музыкой, — в Вене (барон Г. ван Свитен, поддерживавший дружеские отношения с Моцартом и Бетховеном), в Лондоне (К. Коллмен) и позднее в Лейпциге, где в канторате св.Фомы обучался Рохлиц. Как указывалось, некоторые из его статей во „Всеобщей музыкальной газете" были опубликованы до выхода в свет монографии Форкеля. Рохлиц писал в них о клавирном творчестве Баха в целом, подробнее о „Хорошо темперированном клавире" и „Английских сюитах", а также о кантатах, „Страстях по Иоанну" ⁸.

Рохлиц чутко реагировал на веяния бурной эпохи, в которую жил, его пониманию были доступны Моцарт и Бетховен, Гофман и ранний Вагнер. Это был человек совершенно иной формации, нежели суховато-педантичный геттингенский профессор. Поэтому прав Швейцер: если Форкель был первым биографом Баха, то Рохлиц может считаться первым, кто трактовал его творчество с эстетических позиций.

На годы расширения критической деятельности Рохлица приходится интенсивное развитие исторической науки, как общегражданской (Л. Ранке, Б. Г. Нибур, Т. Моммзен), так и в области музыковедения. В этой связи напомним имена таких историков музыки, как Р. Кизеветтер и К. Винтерфельд, последний — автор ценнейшего труда „Джованни Габриели и его время“ (два тома, 1834)⁹.

Винтерфельд жил в Бреславле. Там же работал дирижером — руководителем Певческой академии И. Т. Мозевиус. Возможно, не без воздействия Винтерфельда он, практик-музыкант, публиковал с 1839 года весьма дельные рассуждения о баховском кантатном творчестве. Потом, отредактировав, издал их отдельной книгой под названием „Иоганн Себастьян Бах в своих церковных кантатах и хоральных напевах“ (1845)¹⁰. Мозевиус проделал очень большую работу: он *de visu* ознакомился с более чем двумястами кантатами, составил их перечень. Это, по его мнению, „сокровище безграничной ценности“. Вряд ли ошибемся, если скажем, что Мозевиус впервые в столь категорической форме печатно высказал эту верную мысль. Ведь Форкель полагал, что Баху приходилось ограничивать себя из-за плохих певцов в канторате св. Фомы: отсюда, по его словам, нередкое появление в кантатах слабых арий.

Филипп Эмануэль издал в 1784 - 1787 годах триста семьдесят хоралов своего отца в изложении для клавишных инструментов клавиром или органа, но не дал ссылок на первоисточники. Мозевиус разыскал сто восемьдесят пять из них в кантатах. Некоторые общие соображения этого музыканта и сейчас актуальны. Мозевиус указывал, например, что кантаты надо исполнять не большим составом хора, а только малым — иначе будут заглушаться инструментальные голоса.

Мозевиус отмечал далее, что в музыке кантат запечатлено исключительное разнообразие в передаче оттенков состояний, чувств, характеров. Задолго до Швейцера он писал, что Бах живописует содержание текстов, разъясняя, оживляя их своей музыкой, звуками обрисовывая покой и движение, подъем и ниспадение (*Sicherheben und Gebeugtwerden*). Мозевиус дал, наконец, разбор так называемых кратких месс Баха, проанализировав, из каких его кантат заимствована музыка месс и как переработана, причем проявил здесь больше чуткости, нежели Швейцер, осудивший эти мессы.

В последующие годы издаются новые монографии о Бахе (Л. Хильгенфельда — в 1850 году, К. Биттера — в 1865 и др.)¹¹ — их роль в музыковедении незначительна. Однако начинают разрабатываться методы текстологии, усиливается интерес к архивным документам (в последнем отношении — у Биттера). Эти процессы следует рассматривать в общем контексте эволюции исторической науки о музыке, которая во второй половине века все более уверенно утверждается в Германии. Крупнейшей вершиной этой эволюции явился труд Филиппа Шпитты о Бахе¹².

Двухтомная монография содержит около двух тысяч страниц; первый том издан в 1873, второй — в 1880 году. Шпитта обследовал огромный фактический материал — нотный (преимущественно рукописный) и документальный (архивный). Дабы изучить

истоки баховского искусства, ему пришлось углубиться в музыку XVII века; он проявил также незаурядную научную интуицию при хронологической атрибуции многочисленных произведений Баха и его предшественников. Правда, чувство историзма у Шпитты ограничено только рамками музыки. Общекультурный фон не воссоздан, за исключением отдельных экскурсов в теологические области. Не было и попыток вскрыть идеологические противоречия эпохи. Тем не менее прав Швейцер, который в предисловии к своей монографии отмечал: "Само собой разумеется, что в вопросах, касающихся истории, я исхожу, как и всякий, кто сейчас или в будущем станет писать о Бахе, из исследований Шпитты"¹³.

Труд Шпитты все же частично устаревает: с позиций нынешнего уровня знаний можно обнаружить неточные, ошибочные гипотезы, факты, атрибуции, оценки, да и предпосылки, на которых зиждется исследование, требуют критического к себе отношения.*

Прежде всего, контуры легендарного образа Баха, намеченные Форкелем, остаются тут неизменными, а кое в чем оказываются и более резко очерченными. Бах, согласно Шпитте, одинок в своих исканиях: он предстает словно отгородившимся от современности, обращенным в прошлое, в XVII век. Исследователь, например, утверждает, будто Бах добивался единства стиля в своей духовной музыке именно потому, что опирался на „звуковую органику" („Klangkorper") предшествующего столетия и в целом не подвергал ее изменениям, чем якобы отличался от других немецких композиторов, которые усвоили новую концертную манеру (II, 135). В таких и подобных им тезисах Бах выдвигается как национальный герой, воплотивший в творчестве черты исконно немецкого духа (des Deutschtums), чуждого иностранным влияниям. Не трудно усмотреть здесь отражение эстетики романтизма, характерных особенностей романтической историографии.

Главный тезис, который выдвигает Шпитта, заключен в утверждении, что Бах прежде всего органист. Это одна из наиболее национальных традиций Германии, и, опираясь на нее, Бах привносит органый склад мышления в иные музыкальные жанры, тем самым их преобразуя. Мы не ошибемся, если в подобном утверждении усмотрим отголоски тенденции к монументализации облика гениального мастера, о которой говорилось выше, — ведь именно органная музыка представлялась наиболее величавой, возвышенной, „надмирной", характеризовалась как символ единения чувств прихожан общины (Gemeinde Empfindung). «В баховской церковной музыке, — пишет Шпитта, — главенствует не хор и не человеческий голос. Если нужно указать на фактор, который является главенствующим, то им может быть только орган. Чтобы сказать еще точнее: „звуковой состав" („Tonkorper"), из которого сформированы баховские церковные произведения, — это один большой орган с утонченными, гибкими и по-речевому индивидуализированными регистрами» (II, 137).

Этот тезис Шпитты опровергнут последующими исследователями. Потому вряд ли имеет смысл сейчас останавливаться на том, как Бах адаптировал и перерабатывал — не только в кантатах, но и в инструментальной музыке — современные ему средства оперной выразительности, жанры и формы нового концертирующего стиля. Просчет

* Далее при цитировании работы Ф. Шпитты римскими букв. обозначен том, арабскими - стр.

Шпитты заключался в том, что он прошел мимо той многоголосной духовной музыки, которая, вопреки его утверждению, культивировалась в Германии на рубеже XVII - XVIII веков, и в частности, предшественниками Баха в лейпцигском канторате — композиторами И.Шелле и И.Кунау. Они разрабатывали старый тип кантаты — хоральный: ее номера членятся по строфам хорала. Игнорируя эти факты, Шпитта выстроил ложную схему, согласно которой венец духовной музыки Баха якобы образуют его хоральные кантаты, написанные, как ошибочно предполагал Шпитта, около 1740 года. Это, по его словам, наивысшая ступень в развитии органного хорала, а тем самым всего творчества Баха в целом (II, 565 и далее, 586). Согласно приведенной схеме логично получалось, что композитор, отвернувшийся от современности, вступив в полемику с ней, возвратился под конец жизни к старому кантатному типу — к заветам XVII века. Эту концепцию воспринял от Шпитты и убежденно отстаивал Швейцер.

Романтическое воздействие проступает у Шпитты не всегда в столь подчеркнута откровенной форме, иногда непроизвольно. Например, не к Баху, а скорее к Брамсу, да и то не полностью, можно отнести следующую фразу: „Ведь жизнь — это страдание, и подобная мысль, словно органнй пункт, пронизывает многообразие его творений" (II, 783). Конечно, мука, скорбь — неотъемлемая категория *theologia crucis*, связанная в богословии с учением о страданиях Христа (ср. с *Crucifixus* в мессе), но одновременно существовала и *theologia gloriae*, прославлявшая убежденность веры, жизнедеятельность, радость существования, и эти качества музыки Баха никак не уступают по силе выразительности „органному пункту", о котором говорит Шпитта.

Разумеется, на труды каждого, даже крупного ученого, размышляющего и пишущего об искусстве, время, в которое он жил, накладывает свой отпечаток. Выше я отмечал подобные моменты в монографии Шпитты и меньше акцентировал то большое и значительное, что он несет в себе. Ясно, что любой музыковед, серьезно занимающийся Бахом, не единожды обратится к Шпитте за советом, будет, совершенствуя себя, учиться у него.

3.

Как уже отмечалось, в 1900 году было закончено академическое издание Баховского общества. С 1904 года начали выходить Баховские ежегодники (*Bach-Jahrbuch*), которые с небольшим перерывом в годы второй мировой войны продолжают публиковаться поныне. С такой неуклонной последовательностью не издавались позднее созданные Бетховенские и Моцартовские ежегодники, что может служить дополнительным свидетельством того, насколько специфична и объемна область музыкознания, именуемая баховедением. Выдвигаются новые имена ученых, чьи заслуги значительны в этой области: Г.Кречмар, М.Шнайдер, А.Шеринг, позднее Ф.Сменд, В.Нойман, Г.Бесселер, Ф.Блуме.

К началу века баховская музыка широко проникла в концертную практику, и наряду с продолжающейся романтической тенденцией возникают противостоящие ей движения за подлинного Баха. В качестве примера можно привести Ванду Ландовску

— первую исполнительницу, отважившуюся в 1903 году дать на клавесине публичный концерт в Париже. Пробуждается интерес и к иным старинным инструментам, в том числе к старым органам, чья звучность так сильно отличается от громогласных инструментов новых конструкций. Среди энтузиастов старого, баховского органа — Альберт Швейцер.

Имя этого исключительного по своим высоким нравственным качествам культуролога, философа, музыканта хорошо известно у нас. В русском переводе есть его книга «Культура и этика»¹⁴, где наряду с обнажением глубокого духовного кризиса, переживаемого современным буржуазным обществом, излагается учение автора о „благоговении перед жизнью“, и его монография о Бахе, изданная на французском языке в 1905 году, опубликована в сильно расширенном виде по-немецки в 1908 (первое полное издание на русском языке — 1964 год)¹⁵.

Швейцер многое воспринял от Шпитты. Он сам пишет, что все время чувствовал себя его должником. Главное, что воспринято, — сама романтическая концепция Баха как художника, который находился в противоречии с современным ему музыкальным процессом и по ходу творческой эволюции все более замыкался в себе. Отсюда делается еще более категоричный, чем у Шпитты, вывод: Бах — завершение. От него ничего не исходит, но все ведет к нему.

Вместе с тем, прямо не вступая в полемику со Шпиттой, но все же критикуя его (см. с. 188 - 189, с. 319 - 320 русского издания монографии), Швейцер отвергает основной тезис об органном складе мышления немецкого мастера, который якобы сказался во всех жанрах его творчества. По Швейцеру — и эту мудрую мысль следует особо выделить, — Бах в той же мере органист, как и скрипач, и певец. Более того: исследователь акцентирует определяющее значение слова для музыки Баха, а отсюда вплотную подходит к решению одной из центральных проблем семантики баховской музыкальной речи.

Швейцер прежде всего стремится обнаружить живописно - изобразительные моменты в музыке Баха — как в передаче зрительных, пространственных представлений, так и душевных движений. Но при „каталогизации“ подобных приемов он невольно схематизирует многомерность баховской музыки, подчас низводит ее чуть ли не до уровня „омузыкаливания“ словесного текста. Если попытаться логически продолжить швейцеровскую мысль, то получится, что вербальный фактор играет в методе композиции Баха едва ли не большую роль, нежели имманентно-музыкальный, с чем, конечно, никак нельзя согласиться. Да Швейцер и сам запутал себя в этом вопросе: согласно предложенной им классификации, среди музыкантов встречаются две разновидности — одни поэты, другие живописцы; Баха он причисляет к живописцам (см. главу XX, особенно с.336). Но как тогда понимать подзаголовок в первой французской редакции монографии, где он назван „музыкантом-поэтом“? В расширенном немецком издании 1908 года этот подзаголовок снят, а образцом поэтов среди музыкантов стал Вагнер. Не вагнерианством ли Швейцера объясняется то, что он наделил признаками лейтмотивов обнаруженные им у Баха интонационно-ритмические и мелодические обороты — своего рода знаки-символы?

Вообще Швейцер как теоретик-аналитик, быть может, не всегда полностью отвечает современным научным требованиям, но в нем жила романтическая душа, и этот чуткий музыкант-художник, так непосредственно, искренно размышлявший об

искусстве, высказывает столько ценных, оригинальных мыслей, что заслуживает глубочайшего к себе уважения. К тому же монография Швейцера более, чем какая-либо другая, приблизила Баха к широким кругам любителей музыки. Следует также подчеркнуть, что именно Швейцер открыл путь к познанию специфической образности музыки Баха.

Иначе подошел к разрешению той же проблемы французский музыковед Андре Пирро. Он поставил себе задачу проследить, как черты образности, складывавшиеся в творчестве предшественников Баха, были им усвоены. Название книги Пирро — „Эстетика Баха" (1907)¹⁶ — не совсем соответствует ее содержанию, ибо как раз об эстетике здесь говорится меньше всего: основное внимание уделяется взаимоотношению музыки и слова. Лишь в одной главе рассматриваются инструментальные произведения, не связанные с текстом, но и здесь для выяснения их семантики нередко проводятся параллели с вокальными сочинениями. Пирро пытается изучить, согласно его собственному выражению, символическое значение баховского тематизма, причем подчеркивает, что „метафорические фигуры" Бах не столько произвольно изобретал, сколько черпал из наследия предыдущей эпохи.

Построение книги логично: последовательно анализируются приемы воздействия словесного текста на формирование вокального мотива, его ритмику, инструментальное сопровождение, оркестровку, формы речитатива, ариозо, арии и т.д. Однако отмеченные убедительные достоинства снижаются отсутствием у автора достаточно четкой концепции, — в отличие от Швейцера, он не смог выйти на простор эстетических сообщений, из-за чего наиболее пострадала заключительная глава с ее попыткой обрисовать творческий портрет Баха. И все же суждения Пирро о претворении вербального в баховской музыке хорошо аргументированы и подкреплены множеством примеров. Другое дело, что параллельно со Швейцером Пирро чрезмерно акцентировал роль звукоизобразительных приемов в творчестве Баха.

Итак, Швейцер и Пирро избрали один модус: они изучали, как воплощается в музыке внемузыкальное. Иной путь избрал базельский профессор Эрнст Курт в своем известном труде „Основы линейного контрапункта" (1917, русский перевод — 1931). Его труд снабжен подзаголовком: «Введение в стиль и технику мелодической полифонии Баха»¹⁷; собственно же к Баху он подходит лишь начиная с третьего раздела книги (всего их пять), а до того дает теоретическое обоснование своей методологии. Приведенный подзаголовок полемичен — его острие направлено против Хуго Римана, который в своих исключительно разносторонних изысканиях часто писал и о Бахе. В противовес Риману с его преимущественным интересом к „вертикали" в полифонии, Курт исследует „горизонталь" — принцип линейного развития. Для этого он обращается к первоэлементу музыкальной речи — к „двигательной" (кинетической) функции мотива.

Второе острие полемики направлено против тех, кто в музыкальном искал воздействие внемузыкального, то есть против Пирро и Швейцера. Глухо упоминая „новейшие эстетические исследования", Курт утверждает, что движение (развитие) мотива не обусловлено только ассоциативной связью с внешними представлениями и впечатлениями — оно исходит из „напряжения психической энергии", что в дальнейшем предопределяет „мелодическое становление". Не отрицая возможности воздействия „принципа символического изображения", Курт все же настаивает, что

„баховская инструментальная музыка освобождается от определенных, выраженных словами понятий и связывается характеристикой известных направлений движения как основой музыкального оформления". В чем же суть таких психологических напряжений, чем обусловлена заложенная в них энергия, остается неясным.

Тем не менее следует отдать Курту должное: он ввел в баховедение ряд положений, ныне прочно нами усвоенных. Таковы, среди прочих, тезисы о сути ритмико-симметрической периодической структуры венского классицизма и ее отличиях от баховского мотивного строения (*der melodischen Kurve* — мелодической кривой), о мнимой полифонии и скрытом двухголосии в одноголосной линии, о комплементарной ритмике, о совокупности фаз мелодического движения, а в этой связи — о процессах сгущения и разрежения полифонической ткани, об уравнивающей роли интермедий и т.п.

Всем своим пафосом труд Курта обращен против романтической концепции Баха. Им намечен новый подход к изучению творчества не только немецкого мастера, но и всей той обширной области старинной музыки, которая по технике композиции отличалась от музыки венской классической школы.

4.

До сих пор рассматривались подробнее те книги, по которым предоставлялась возможность проследить эволюцию баховедения. Вступая в новый период, придется из-за обилия историографического материала изменить ракурс обзора: будем исходить прежде всего из проблематики, а отдельные работы привлекать для иллюстрации постулируемых положений.

Известно, что на каждом новом этапе науки появляется необходимость в критическом пересмотре ранее обнаруженного материала, утвердившихся взглядов. На гребне первой волны такого пересмотра возвысился Ф.Шпитта. В первых десятилетиях нашего века возникла следующая волна, которая в 50-х годах обрушилась как девятый вал, сметая многие установившиеся ранее концепции, гипотезы и факты, казавшиеся прежде незыблемыми. Из этих новых открытий в области баховедения одни утвердились как бесспорные, другие подвергаются дискуссии.

Главный вопрос: что есть подлинный Бах? Каковы критерии исторической достоверности в описании его человеческого и творческого облика, в чем заключены его связи с прошлым и будущим? Каким он, Бах, был в идеологическом и социально-политическом контексте своего времени?

Прежде всего проверяются факты биографии. В этой области лучшая работа принадлежит английскому баховеду Чарлзу Стэнфорду Терри. Несмотря на то что в ней не все соответствует новым данным, до сих пор книга Терри (1928)¹⁸, претендующая на глубокий анализ творчества композитора, представляет несомненный интерес. Более силен аналитический аспект в двух книгах, вышедших из печати в 1935 году, — Р.Штеглиха и Г.И.Мозера¹⁹. Вкратце охарактеризую их содержание.

Штеглих избрал традиционный путь. Книгу образуют три раздела: „Жизнь",

„Окружающая действительность и личность в преломлении музыки“, и, наконец, анализ, проведенный преимущественно по жанровому принципу: прелюдия и fuga, токката — соната — сюита — концерт, органный хорал, кантата, крупная форма, включающая инструментальные произведения последних лет. Книга Штеглиха скорее суммирует предшествующие знания о Бахе, чем открывает новые горизонты. Вызывает, однако, возражения рубрикация жанров (токката в одном ряду с сонатой!), их последовательность (хорал после концерта), чрезмерная краткость изложения (о хоралах 8 страниц, о кантатах 12 и т.д.).

Более значителен труд Мозера. Первые главы отведены биографии, воссозданной на фоне общего исторически-музыкального развития, в центре книги — представляющая несомненную ценность пятая глава (с.92 - 140) — о стиле Баха; в следующей главе — об основных произведениях; существен разбор кантат и пассионов. Привлекательная черта книги — компактная собранность, обобщенность изложения: в отличие от прочих авторов, Мозер не сбивается на обзорность — он стремится определить главное, наиболее характерное в музыке Баха.

Для расширения кругозора пересмотру были подвергнуты и сведения о тех, кто соприкасался с Бахом, будь то представители его семьи, его знакомые и друзья по профессии, меценатствующие покровители, пасторы-богословы, с которыми он совместно работал в церквях, многочисленные ученики (в одном только Лейпциге их насчитывалось не менее восьмидесяти) и т.п.

Наряду с биографическими фактами исследуется практика музицирования баховского времени: исполнительский аппарат, которым мог пользоваться Бах (в том числе инструментарий, см. книгу англичанина А. Долмеча, 1915)²⁰, вопросы расшифровки генерал-баса (двухтомный труд Ф.Т. Арнольда, Нью-Йорк, 1931)²¹, мелизматика (работы Э. Данройтера, 1895; А. Бейшлага, 1908 и др.)²². Изучаются старинные трактаты по исполнительству и композиции, а те, которые обнаружены в рукописи, публикуются (например, трактаты по композиции ученика Г.Шютца Бернхарда, около 1664; И.Вальтера, 1708; И.Шайбе, предположительно между 1728 и 1736). Исследуется также эволюция жанров и форм баховской музыки — от хорала и его обработок (Choralvorspiel), токкат, фуг, трио-сонат — до кантат, концертов, месс, пассионов, ораторий. В лучших трудах — перечислить их здесь нет возможности — убедительно прослеживается преемственная связь Баха с предшествующей традицией. Но если одни ученые, подобно Швейцеру, рассматривают Баха как ее завершителя, то другие стремятся показать Баха как композитора, усвоившего и индивидуально преломившего не только традицию, но и новые образно-стилистические тенденции.

В связи с этим особое внимание уделяется творческому методу Баха.

При более углубленном изучении выяснилось, что он часто переносил музыку из одного произведения в другое. Ничего зазорного в том нет — такова была обычная практика. Так поступали и Гендель, и многие другие современники Баха. И все же количество подобных „пересадок“ или „пародий“ — а они составляют примерно 20 процентов дошедшего до нас наследия Баха — говорит не только об условиях композиторской работы того времени, условиях, которые требовали спешного выполнения срочного заказа, но и об индивидуальной специфике творческого процесса Баха.

В наше время понятие „пародия“ употребляется не в смысле „заимствование“ - ему придается насмешливое значение. Между тем в XVI - XVII веках „пародийными“ назывались мессы с заимствованными народными мелодиями, а в первых

десятилетиях XVIII столетия под „пародией" разумели перетекстовку (прежнее сочинение дается с новым текстом) или подтекстовку (к инструментальному сочинению подписывается словесный текст; по-немецки употребляется также термин Tropierung). В современном музыковедении „пародия" является синонимом „пересочинения".

Почему же Бах так увлекался пересочинением собственной музыки? Высказывались разные предположения. В одних случаях действительно имела место спешка в работе. В других после одноразового исполнения кантаты Бах мог пожелать „пересадить" художественную находку — с частичной модификацией нотного текста — в другое, более масштабное сочинение (см. „Рождественскую ораторию", мессу h-moll). Не лишено вероятия, что его увлекали и возможные варианты при воплощении многозначного содержания своей музыки, ибо — следует напомнить — в ее основе лежит метод мотивно-вариантного развертывания музыкальной мысли.

На новом этапе баховедения выдвигались различные аспекты теоретического анализа. Разгорались дискуссии, спустя некоторое время они затихали, а важные наблюдения входили в общий фонд изучения музыки Баха. Затем вздымалась еще одна волна „макетов" анализа, но и в них кое-что просеивалось, а кое-что отпадало. Таковыми были: исследование особенностей строения баховских творений — в первую очередь, как в барочной архитектуре, признаков симметрии, подсчет цифровых пропорций, изыскание риторических фигур. Снова подчеркнем: в принципе могут быть плодотворны отмеченные аналитические подходы — Пушкин назвал их „техникой вдохновения", — но нельзя каждый из них абсолютизировать, излагать в гипертрофированном виде. Присмотримся к ним.

Г.Аберт в 1929 году писал о том, что был Бах романтический, был Бах живописный, настало время открыть Баха-музыканта²³. Само собой разумеется, что, говоря о „живописном Бахе", Аберт подразумевает в первую очередь Швейцера, хотя у последнего есть много ценных замечаний и о „Бахе-музыканте" (см., например, гл. XII или XIV, посвященные исполнительским вопросам). Имманентно-музыкальное у Баха вскрывает и Э.Курт при анализе первичных элементов его музыкальной речи. Но Аберт имел в виду другое: он призывал обнаружить чисто музыкальные закономерности в общей композиции произведений с текстом и сам успешно проделал это в анализе формообразующей функции тонального плана в „Страстях по Матфею". Его инициатива была подхвачена и далее продуктивно развита Смендом, отчасти Мозером (в анализе композиционного строения пассионов, кантат). В центр выдвинулась проблема архитектоники — присущих Баху композиционных приемов обрамления (Rahmen-Prinzip), „арочных перекрытий", „осевых" центров (Achsen-Prinzip) и др. Ценность таких общих или частных наблюдений несомненна, но их достоинства оборачиваются недостатками тогда, когда поиски закономерного приводят к схематичным измышлениям. Назойливыми становятся высказывания якобы обязательной симметричности в строении баховских произведений (эта „эпидемия" началась с В.Веркера, о котором немного дальше), а также тщательные поиски замкнутой цикличности, будто заранее предустановленной композитором в произведениях, которые он объединил под общим названием, например, собрания „Концертов для различных инструментов" — Шпитта поименовал их „Бранденбургскими" (это наименование закрепилось за ними), скрипичных сонат, клавирных партит и т.д.

Часто надуманны изыскания в области числовой символики. Споры нет, в теологии Средневековья большое внимание уделялось сакральной (священной) математике. Были числа, которым придавалось мистическое значение, — они в изобилии повторяются в Ветхом завете, встречаются в Новом: 7 дней творенья, 7 дней длился потоп в Египте; 12 сыновей было у Иакова, 12 апостолов у Христа, 12 ворот имел Вечный город; 3 — символ всего духовного, Святой Троицы и т.п. Бесспорно также, что Бах, пристально изучавший лютеровскую Библию и по роду своей деятельности находившийся в непрерывном общении с теологами, был отлично ориентирован в богословии и знал эти сакральные числа. Примеры, где он намеренно их использовал, хорошо известны — достаточно напомнить шестиголосный хор Sanctus из Высокой мессы (ср. у Пушкина — „шестикрылый серафим“). Но нельзя же к числовой символике сводить все творения Баха! Еще в 1922 году Веркер занялся подсчитыванием тактов в фугах „Хорошо темперированного клавира“, тщательно пытаясь доказать симметричность их строения. Через год ту же вычислительную операцию он произвел над „Страстями по Матфею“²⁴. В те годы пухлые тома Веркера вызвали резко отрицательную отповедь. Однако спустя примерно 15 лет была опубликована статья И.Янсена о числовой символике в пассионах. Сменд присоединился к нему и — начались безграничные домыслы при подсчете тактов, числом которых якобы предопределялись композиционные замыслы Баха.

К этому добавилось и другое: также со Средневековья и вплоть до баховского времени буквы алфавита обозначались цифрами (отсчет велся от первой буквы). В числовых измерениях немецкая фамилия Bach = 14, а согласно латинскому алфавиту — Credo = 43. Отсюда делается вывод, что в Высокой мессе начальный хор Credo + Patrem omnipotentem (эти два хора взаимосвязаны) содержат 129 тактов, то есть трижды 43, а 3, напоминая, священное число. Или: в той же второй части мессы — Credo — 9 номеров, из них 7 (вновь сакральное число!) хоровых. Или: Новый завет состоит из 27 книг (3x3x3) — и в „Страстях по Матфею“ 27 раз использован евангелический текст, общее же число тактов в партиях, где он использован, 729 = 27 x 27. Или, наконец, умирающий, ослепший Бах диктует своему зятю Альт-николю хоральную обработку „Von deinem Thron“ и, оказываясь, притом вычисляет, чтобы тема состояла из 41 звука (инверсия 14 ■= фамилии Bach), а фигурация из 14 (14 звуков образуют и тему первой фуги I тома „Хорошо темперированного клавира“).

Не довольно ли примеров? Ослепление „магией чисел“ явно налицо. При всей занятости Бах, бесспорно, не имел времени для того, чтобы предаваться подобного рода „вычислительным операциям“. Однако возможно, что некоторые цифровые (по тактам) совпадения и пропорции возникали интуитивно — из чисто формальных, внутренне музыкальных закономерностей, и поэтому придавать им символическое значение нецелесообразно. Иное дело сакральные числа или нот-но-графическое изображение креста (см., например, тему фуги cis-moll из I тома ХТК): здесь Бах следовал традиции, обычной для его предшественников, отчасти современников.

Столь же сложен вопрос о воздействии риторики на выработку в XVII - XVIII веках типизированных музыкальных оборотов для оформления фигур словесной речи. Неутомимый А.Шеринг явился инициатором в постановке этого вопроса, затем его разрабатывали Г. Брандес (1935), Г. Унгер (1941), А. Шмитц (1950), Г. Эггебрехт (1959)²⁵ и др. За последние годы музыковедческая жатва по этому вопросу оказалась обильной, но в какой мере она приблизила нас к пониманию Баха? Ведь речь идет

сейчас только о нем, а не о проблемах музыкальной риторики в целом.

Риторические фигуры — это особые обороты, отличающие ораторскую или поэтическую речь от деловой, обыденной, хотя и в последней мы нередко пользуемся ими. В риторике, утвердившейся от Аристотеля через Квинтилиана (I век н.э.) до Средневековья, насчитывается около ста таких фигур. В музыке можно найти им аналогии, о чем в XVII веке подробно говорится в старинных трактатах. Их авторы, однако, не предписывали законов перевоплощения вербальных риторических фигур в музыкальные, но желали лишь инспирировать вдохновение композиторов, которые обращались к омузыкаливанию словесного текста. Следовательно, было бы неверным назвать музыкально-риторические фигуры „лексиконом“, или, по-асафьевски, „музыкальным словарем“ эпохи.

Несомненно, что в XVII и первой половине XVIII века бытовали стандартные интонационно-мелодические модели, выработанные на основе таких привычных музыкально-риторических фигур. Легче обнаружить в них типизированные черты, нежели индивидуальные, присущие именно данному композитору. Это можно было наблюдать и в труде Пирро, которому удалось подметить общие черты у Баха и его предшественников в претворении вербального в вокальной музыке, однако он более акцентировал общее, чем специфически бахов-ское. По сути, то, что Пирро подметил, и являлось музыкально-риторическими фигурами, но их наименований он не знал. Современные музыковеды оперируют такими наименованиями, но им также еще не удалось отделить Баха от предшествующей традиции — выявить то специфичное, что он в нее привнес.

Ограничимся этими примерами.

5.

Излагая различные аспекты теоретического анализа, мы перешагнули важнейший рубеж — 1950 год, отмеченный торжествами по случаю 200-летия со дня смерти Баха. В преддверии этой даты и вслед за ней произошел взрыв в баховедении, ознаменованный новыми научными открытиями, которые вызвали ожесточенные дискуссии и провели резкий водораздел между предшествующими его этапами и современным, длящийся по сей день. Острые дискуссии направлены против романтической историографии, пережитков воззрений, точнее говоря — против, казалось бы, незыблемой концепции творчества Баха (в частности, хронологической атрибуции произведений) и его личности. Наиболее представительная международная конференция состоялась в том же году в Лейпциге, отчет ее опубликован²⁶. Спустя 35 лет, в 1985 году, также в Лейпциге состоялась столь же представительная конференция в связи с 300-лестним юбилеем со дня рождения Баха, но там споры если и возникали, то лишь по частным вопросам (отчет опубликован в 1988 году)²⁷. Следовательно, путь, намеченный новейшим этапом баховедения, завоевал окончательное признание и привел к объединению усилий музыковедов многих стран. Возглавили это движение Альфред Дюрр и Георг фон Дадельзен, а в следующем поколении Ханс-Иоахим Шульце и Кристоф Вольф. Оба они сейчас являются редакторами Баховских ежегодников, а также совместно осуществляемого фундаментального труда, который будет назван ниже.

1950 год отмечен еще одним важным событием: издан „Тематико-систематический указатель произведений И.С.Баха" В.Шмидера²⁸ (сокращ. BWV; ср. аналогичные указатели по Моцарту — Кёхеля, по Бетховену — Кинского, по Гайдну — Хобокена и др.; к сожалению, в связи с новой хронологической атрибуцией требуется внести в капитальный труд Шмидера существенные поправки). Напомним далее, что в 1954 году началось издание NBA, в котором принимают участие ученые разных стран под эгидой Баховского архива в Лейпциге и Баховского института в Геттингене.

Дискуссия возникла при ревизии жизненной позиции Баха, которую предпринял Ф.Блуме в статьях 1947 и 1962 годов; последняя именуется „Черты нового в облике Баха"²⁹. Основываясь на новых данных творческой хронологии (о них см. далее), ученый вопрошал: кто же он, Бах,— церковный композитор или городской музыкант? Что являлось главным, определяющим в его жизни в Лейпциге с конца 20-х годов — церковь, где он числился кантором, или концертная деятельность в Collegium musicum и во время общегородских празднеств?

Можно себе представить, какую бурю негодования вызвала у реакционных баховедов такая постановка вопроса — ведь в ней самой содержался „крамольный", с их точки зрения, ответ.

Ортодоксально-богословское толкование Баха, контурно намеченное Шпиттой и Швейцером, отстаивали в XX веке с таких же позиций Г. Пройс (1928), Г.Беш (1938¹, 1950²), с 40-х годов Ф.Сменд, Ф.Ха-мель (четвертое издание его биографии Баха — 1951), Г.Штиллер (1970)³⁰. Никто, конечно, в том числе и оппоненты ортодоксов, не пытался секуляризировать облик Баха — тот искренно верил в Лютерово учение и оставался таковым и в церковной, и в мирской деятельности: отделение „духовного" от „светского" произойдет позднее. Но Блуме ратовал за то, чтобы снять с баховского облика хрестоматийный глянец: он писал, что Бах мог бы применить к себе слова одного из виднейших гуманистов XVI века У. фон Гуттена: „Я не выдуманная (ausgeklügelt) книга — я живой человек со всеми присущими мне противоречиями".

Подвергался сомнению главный тезис романтической историографии: действительно ли, как Бах писал в своем мюльхаузенском послании магистрату, конечной целью (Endwerk) своей деятельности он считал „упорядочение церковной музыки" („regulierte Kirchenmusik"). Это положение распространялось на всю жизнь композитора. Однако, во-первых, оно неверно толковалось — Бах, очевидно, имел в виду упорядочение исполнения музыки (в Мюльхаузене в его распоряжении, как кантора, находился недостаточно профессионально обученный хор и оркестр; на те же недостатки он жалуется в послании лейпцигскому магистрату), а во-вторых, Бах работал в церкви, по сути, меньше времени, чем при веймарском и кётенском дворах, и даже в Лейпциге, куда он переехал в 1723 году, некоторое время спустя стал пренебрегать канторатскими обязанностями — стремился прежде всего утвердить себя как „директора музыки" города. Добавим далее, что с редкой настойчивостью — все с той же целью, дабы упрочить независимое от консистории положение, — он добивался звания „придворного композитора" в столице Саксонии Дрездене (получил это звание в 1736 году).

А.Швейцер, а вслед за ним другие авторы биографий Баха характеризовали его как человека, далекого от повседневной жизни, лишённого организаторских способностей, скромного и неуверенного в себе, хоть порой и упрямого. На деле же — новейшие данные позволяют это категорически утверждать — личность Баха была наделена

волевыми чертами и на любой службе, причем особенно в Лейпциге, он руководствовался собственными художественными, а не служебными, предписанными намерениями, сам — даже наперекор властям — режиссировал имевшимися возможностями, сам избирал себе путь, согласно „закону им самим над собой признанному“, по крылатой фразе Пушкина. Не заоблачно витавший дух, а накрепко отстаивающий свое бюргерское достоинство в трудных условиях сословно-иерархических социальных отношений — таким мы видим сейчас Баха, который сумел внедрить себя в центр лейпцигской музыкальной жизни и к встрече с которым устремлялись многие современные ему музыканты.

Кардинальное переосмысление жизненной позиции Баха могло быть осуществлено на основе ранее неизвестных документальных данных и — это немаловажно! — пересмотра хронологии его творчества, когда обнаружилось, что работа в сфере духовных кантат не сопутствовала, как полагали прежде, всему 27-летнему пребыванию Баха в Лейпциге.

Используя усовершенствованные методы текстологии, А.Дюрр и Г. Дадельзен³¹ независимо друг от друга пришли к следующему выводу: все лейпцигские духовные кантаты, за отдельными исключениями, Бах создал, выполняя обязанности кантора церкви св. Фомы, с весны 1723 по зиму 1727 года (ежегодно примерно около 60 кантат). За эти годы он разработал и довел до совершенства собственный жанровый тип кантаты, затем обращался к ней изредка, предпочитая повторять или подновлять старые произведения. Творческие интересы Баха постепенно перемещались в сферу крупных композиций. Таковы „Страсти по Иоанну“, „Страсти по Матфею“ и утерянные — „по Луке“ и „по Марку“ (первые два сочинения потом подвергались неоднократным редакциям). Далее это „Рождественская оратория“ и мессы, в том числе h-moll, работа над которой продолжалась до конца 1740-х годов. (Как недавно установлено — до октября 1749, а начальная часть — Kyria и Gloria — была завершена еще в 1733 году.)

Новая хронология в корне опровергла главное звено в концепции Шцитты - Швейцера: оказывается, что время создания так называемых хоральных кантат, характерных для старого ее типа, относится не к 1740-м годам, а ко второму сезону пребывания Баха на посту лейп-цигского кантора, то есть к 1724-1725 годам. Следовательно, неверно, будто под конец жизни, разочаровавшись в современных художественных исканиях, он вернулся к прежним эстетическим идеалам, как утверждала романтическая историография. Почему же Бах так поступил? Можно предположить, что, возродив этот старый тип кантаты, по-своему его переиначив, Бах хотел показать прихожанам, что и в старой манере может сочинять не хуже предшественников.

Среди усовершенствованных методов текстологии отметим еще один момент. Критико-филологическая школа Ф.Шпитты или Ф.В.Руста, главного редактора баховского академического издания XIX века, изучала рукописи композитора. Нынешние же исследователи обратили внимание не только на автографы Баха, но и на партии (голоса), которые переписывали его ученики, частично члены семьи. Сличение почерков копиистов (выявлено около двадцати копиистов) наряду с установлением времени их совместной работы с Бахом помогло уточнению хронологии. Способствовал этому также возросший научный уровень анализа стилистики баховских творений.

В результате проведенного огромного труда ряда ученых мы располагаем теперь исчерпывающими справочными сведениями о вокально-инструментальном творчестве Баха. Они компактно изложены в двухтомнике А.Дюрра, посвященном кантатам (1971, третье, расширенное издание, — 1987)³². В этом содержательном исследовании, согласно хронологии „церковного календаря“ (то есть протестантской службы) и другим данным, восстановлены даты исполнения баховских кантат, причем не только по годам, а и по дням! Попутно укажем, что внесен корректив и в дату первого исполнения „Страстей по Матфею“: до сих пор полагали, что оно состоялось в 1729 году, ныне — гипотетически, но весьма убедительно — устанавливается более ранняя дата, 1727 год³³. (На уточнение сроков создания Высокой мессы указано выше.) Наконец, считалось бесспорным, что известной редакции „Страстей по Иоанну“ предшествовала предварительная версия (ошибочно предполагалось даже, что работа над ней началась еще в Кётене), теперь же нет сомнений в том, что „известная“ версия была исполнена в 1724 году в церкви св. Николая, а якобы „предварительная“ — в следующем году в церкви св. Фомы. Неясно только, зачем Бах дал эту вторую версию (имеет другой вступительный хор и ряд других существенных замен), потому что в дальнейшем повторял только первую. (Сейчас на Западе исполняются обе версии как самостоятельные произведения.)

Пересмотру подверглась хронология инструментальных сочинений, особенно позднего периода, грань которого приблизительно определяется с рубежа 1730- 1740-х годов. Возьмем, например, „Искусство фуги“. До недавнего времени не вызывало сомнений, что смерть застала Баха за работой над этим собранием пьес, которые потом именовались исследователями „умозрительными“, „метафизическими“, якобы не требующими реального звукового воплощения (Бах не указал, для какого инструмента оно написано, делались и продолжают делаться транскрипции для различных инструментальных составов). Исходя из таких определений, романтическая историография приходила к выводу, что сама „математичность“ замысла указывала на возврат композитора якобы к средневековым „абстрактным“ воззрениям, далеким от реальной действительности. Сейчас же доказано, что преимущественная часть собрания была завершена примерно к 1742 году, то есть задолго до „Музыкального приношения“ (1747). Бах затем кое-что доделывал, дописывал, но так и не успел закончить („Искусство фуги“ издано посмертно в 1752 году), ибо последние свои годы трудился в основном над мессой h-moll. (Попутно подчеркнем ошибочность приведенных выше трактовок: в тяге „позднего“ Баха к выражению объективно-универсального, всеобщего уместнее усмотреть прямое или косвенное воздействие рационалистических идей Просвещения.)

Ограничимся этим примером. Крупнейший современный текстолог-баховед Й.Кабаяси, основываясь на долголетнем анализе рукописных первоисточников (авторских и рукою копиистов записанных, качества бумаги, водяных знаков и др.), опубликовал в 1988 году в Баховском ежегоднике подробные хронологические сведения о работе композитора над произведениями с 1736 по 1750 год (нередко с пометкой месяца!)³⁴.

Дабы завершить обзор новейших источниковедческих публикаций, назовем выход в свет в 1985 году публикации в, условно говоря, трех „томах“ (условно потому, что „том“ составлен из нескольких книг капитального труда Х.-Й.Шульце и К.Вольфа, который именуется: „Компендиум Баха“)³⁵. Это своего рода аналитико-

библиографическая энциклопедия по творчеству Баха с огромным справочным аппаратом, где в каждой книге избранный жанр подвергается текстологическому, историко - доку ментальному всестороннему описанию.

Итак, собран богатейший фактологический материал, и если в прошлом баховедение являлось специфической отраслью немецкого музыкознания, то сейчас в работу вовлечены ученые разных стран (в частности, в США образовалась сильная группа баховедов; там на английском языке издается особый журнал — „Баховский ежеквартальник“)³⁶.

Ныне словно заново прочитывается жизнь Баха, творческая и повседневная, бытовая. Разумеется, есть также исследования теоретико-аналитические, но преобладает в них метод формально-структурного, а не образно-смыслового плана. К 300-летнему юбилею вышли из печати и содержательные монографии (например, английского автора М.Бойда, 1983, итальянского — А.Бассо: в двух томах— 1979,1983)³⁷ Однако эти монографии скорее обобщают изыскания последних лет, нежели открывают новый этап в баховедении: нет в них цельной концепции, что в свое время было свойственно трудам Шпитты или Швейцера. В то же время музыковедение остро нуждается в подобного рода обновленной концепции: в органичном единстве должны в ней предстать и постижение сути музыки, и объяснение культурно-исторического феномена композитора, в котором нашло отражение и временное (т.е. с его временем связанное) и вневременное, продолжающее жить в веках.

Советские музыковеды — на подступах к решению этой задачи. Но мы работаем в трудных условиях: малодоступны архивные, в их числе автографные, документальные источники, рассеянные по всему свету (получаем их, так сказать, из „вторых рук“ — в обработанном виде), в концертной практике не звучит главенствующий пласт наследия Баха, в первую очередь кантаты (на Западе они вошли в „слуховой“ обиход), редко и далеко не в совершенном виде исполняются пассионы и т.д. Поэтому не приходится удивляться, что, в отличие, скажем, от Бетховена, концепция личности и творчества которого, начиная со статей А.В.Луначарского, сложилась в советском музыкознании (существуют и отличные текстологические изыскания), в нашем баховедении нет еще аналогичной концепции. Более того: можно сказать, что мы вообще не имеем баховедов — в специфичном толковании этого термина, то есть ученых, которые посвятили бы себя, подобно пушкинистам, именно этой области знания, хотя о Бахе писали многие авторы, причем такие выдающиеся музыковеды, как Б.В.Асафьев или Б.Л.Яворский, — кто последовательнее, чаще, а кто реже, эпизодически. В целом же теоретико-аналитические работы явно превалируют над историко-культурологическими. Их обзор дан в „Русской книге о Бахе“ (М., 1985) и содержится в двух очерках. В первом (авторы Т.Н. Ливанова, С.Н. Питина) успешно осуществлена попытка воссоздания панорамы „вхождения“ Баха в русскую музыкальную культуру с конца XVIII века по 1917 год: рассматривается и творчество, и исполнительская деятельность, и научно-критическая (по нашей теме, то есть по баховедению, к сожалению, слишком бегло — см. с. 52-60).

Во втором очерке (автор Т.Н.Дубровская) содержится перечень множества имен авторов. Избран не точно выдержанный хронологический принцип изложения. Преобладает описательность, поэтому эволюция общей проблематики оказалась отодвинутой на второй план. К тому же в пересчете не всегда соблюдается должная пропорциональность и объективность. Так, справедливо выделив книги

Т.Н.Ливановой „Музыкальная драматургия Баха" (первая часть — 1948, вторая, менее содержательная, — 1980) и В.В.Протопопова „Принципы музыкальной формы И.С.Баха" (1981, не все ее положения, однако, бесспорны), автор очерка очень подробно характеризует научно - популярную работу Г.Н.Хубова (1936, 1963) с ее устаревшими данными и бегло, безоценочно упоминает монографическое исследование М.С. Друскина (1982); рядом с полным изданием перевода известного труда А.Швейцера, выход в свет которого явился заметным общекультурным событием (1964), называется, заслуживающая осуждения, дилетантская развлекательная книжка Я. Хаммершильда „Если бы Бах вел дневник..." (1965) ит.д. Несмотря на отмеченные недостатки бессистемной обзорности, очерк все же полезен: он может дать представление о том, как творчество Баха со временем все активнее включалось в сферу интересов нашего музыкознания.

Отмечу еще один, принципиальный просчет данного очерка: нет фона — соотношения того, что сделано у нас в стране, с тем, что сделано на Западе, что нового мы привнесли в мировое баховедение. Указанный недостаток — пережиток прежних времен — еще полностью не изжит, что, естественно, препятствует широкоохватному изучению Баха (равно как и Генделя). Представим себе, например, пушкиниста, проживающего за пределами нашей страны: разве он вправе игнорировать достижения отечественной пушкинистики? В обратной связи мы находимся по отношению к Баху. Вряд ли целесообразно и далее вариться, что называется, в собственном соку. Необходимо упрочить контакты с учеными других стран по данной специальности. (В отличие от этих стран, у нас, кстати, нет даже отделения „Нового баховского общества", административный центр которого находится в Лейпциге.) „Прививка" от мощного ствола зарубежной бахианы несомненно поможет эффективному развитию советского баховедения как особой научной дисциплины, наделенной своей методологией и обогащенной оригинальными научными открытиями.

ПРИМЕЧАНИЯ

ОБЩАЯ ПРОБЛЕМАТИКА

1 Allen W. D. *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*. N.Y., 1939¹, 1962².

2 Кнеплер G. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Lpz., 1977.

3 История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века. М., 1963; История европейского искусствознания. Первая половина XIX века. М., 1965; История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века. М., 1966; История европейского искусствознания. 1871 - 1917. М., 1969.

4 Gerbert M. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. San Blasianis, 1784.

5 Forkel J.N. *Allgemeine Literatur der Musik, oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten bei der Griechen, Römern und den meisten neuern europäischen Nationen sind geschrieben worden*. Lpz., 1792 (reprint — 1962).

⁶ Аберт A. *Handbuch der Musikliteratur*. Lpz., 1922 (reprint — 1967).

7 Лихачев Д. С. *Развитие русской литературы X - XVIII веков*. Л., 1973.

8 Viridung S. *Musica getutscht und ausgezogen*. Basel, 1511 (reprint — 1931); Orttitz D. *Trattado de Glossas*. Roma, 1553; Bermudo J. *Declaracion de instrumentos musicales*. Osunna, 1555; Diruta G. *Il Transilvano*. Venezia, 1593; *ibid. Secondo parte del Transilvano... Nel quale si contiene il vero modo, et la vera regola d'intavolare ciascuna canto semplice, et diminuito...* Venezia, 1609.

9 Quantz J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Bin., 1752 (Faksimile-Ausgabe der dritte Auflage [1789] — 1953).

10 Bach C. P. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. I — Bin., 1753, II — Bin., 1762 (Faksimile-Nachdruck — 1969).

11. Гуревич А. Я. *Категории средневековой культуры*. Л., 1972.

12. Praetorius M. *Syntagma Musicum ex Veterum et Recentiorum... I* — Wittenberg, 1614/1615, II — III — Wolfenbüttel, 1619 (Faksimile-Ausgabe — 1958/1959); Descartes R. *Musicae compendium*. Utrecht, 1650; Mersenne M. *Harmonie Universelle, contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*. P., I - 1636, II - 1637 (reprint — 1965); Kircher A. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Rome, 1650; Mace Th. *Mustek's Monument, or a Remembrance of the best practical music, both Divine and Civil, that has ever been known to be in the world*. L., 1676 (reprint — 1966).

13. Printz W.C. *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst...* Dresden, 1690.

14. Bontempi G. A. *A Historia musica, nella quale si ha piena cognitione della teoretica, e della pratica...* Perugia, 1695,

15 Bourdelot-Bonnet P. *Histoire de la musique, et de ses effets depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent*. P., 1715, 1725, 1743.

16 Brossard S. Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert frequemment dans toutes sortes de musique, et particulierement dans Pitalienne... P., 1701; ibid. Dictionnaire de musique, contenant une explication des terms grecs, latins, italiens, et francois les plus usitez dans la musique... P., 1703; Wallher J. G. Musikalisches Lexicon, oder Musikalische Bibliothek... Lpz., 1732 (Faksimile-Ausgabe — 1953); Mattheson J. Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tuchtigsten Cappelmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkllnstler, etc., Leben, Werke, Verdienste, etc., erscheinen sollen. Hamburg, 1740; Lacombe J. Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ... et la musique ... P., 1752, 1753^Z, 1755^{"3}, 1759⁴; Gerber E. L. Historisch-biographisches Lexicon der Tonkiinstler ... Lpz., I — 1790, II — 1792.

¹⁷ Martini padre G.B. Storia della musica. T. I - III. Bologna, 1757 - 1781.

18 Borde J. B. de la. Essai sur musique ancienne et moderne. T. I - IV, P., 1780.

19 Hawkins Sir J. A General History of the Science and Practice of Music. T. 1 - V. L., 1776. 20

20 Burney Ch. A General History of Music from the earliest ages to the present period. T. I - IV. L., 1776 - 1789 (new ed. — 1935).

²¹ Forkel J. N. Allgemeine Geschichte der Musik. Lpz., I— 1788, II— 1801.

²² Herder J. G. Stimmen der Volker in Liedern. 1778/1779.

23 яя

Baini G. Memoire storico-critische della vita e della opere di Giovanni Pierluigi da

Palestrina. Roma, 1828; Kieseewetter R.G. Die Verdienste der Niederlander urn die Tonkunst. Amsterdam, 1826; Winterfeld C.G. Der evangelische Kirchengesang und sein Verhaltnis zur Kunst des Tonsatzes. Lpz., 1843 - 1847; Alfieri abate P. Raccolta di musica sacra. T. I-VII. Roma, 1841 - 1846; Commer F. Collectiosaeculorum Batavorumsaeculi XVII (s.a.); Musica sacra XVI, XVII saeculorum. Bin., (s.d.). T. I - XXVIII [1839 - 1887]. Kieseewetter R. G. Geschichte der europaisch-abendlandischen oder heutigen Musik: Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachstumes und ihres stufenweise Entwicklung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes bis auf unsere Zeit. Lpz., 1834 , 1846 .

25 Fétis Fr. J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique. V. I - VIII. Bruxelles, 1837-1844¹, 1860-1875^Z.

26 Fétis Fr. J. Histoire generale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'a nos jours. V. I-V.P., 1869-1876.

27 Ambros A. W. Geschichte der Musik. Bd. I - IV. Breslau, 1862-1878.

28 Cambarieu J. Histoire de la musique... V.I - III P., 1913 - 1919; Dumesnil R.

Histoire de la musique... Переработал т. III «Истории музыки» Комбарье и написал т. IV - V 1955 - 1960.

29 Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt am Main, 1924 , 1930

30 Dommer A. von. Handbuch der Musik-Geschichte. Lpz., 1968¹, 1978²; Schering A. Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18ten Jahrhunderts. Auf Grundlage des gleichnamigen Werks von Arrey von Dommer. 1868. Als dessen 3. Aufl. bearbeitet. Lpz., 1914.

31 Naumann E. Illustrierte Musikgeschichte: Die Entwicklung der Tonkunst aus friihsten Anfängen bis auf die Gegenwart. Stuttgart, I — 1880, II — 1885.

32 B u c k e n E. (Herausgeber.) Handbuch der Musikwissenschaft. Bde 1-X. Wildpark; Potsdam, 1927-1934. 33

33 D a h I h a u s C (Herausgeber.) Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Wiesbaden. Выпуски выходят нерегулярно, начиная с 1980 г.

³⁴ L a n g P. H. Music in Western Civilisation, N.Y., 1941.

³⁵ H a n d s c h i n J. Musikgeschichte im Überblick. Lucerne, 1948¹, 1964².

³⁶ R o l a n d - M a n u e l A. (Ed.) Histoire de la Musique. P. I — 1960,11 — 1963.

³⁷ The new Oxford History of Music. (Ed. board: J.A.Westrup). I - X. Oxford, 1954 - 1990.

38 R i e m a n n Musik-Lexikon. 12. völlig neubearbeitete Auflage/Hrsg. von W. Gurlitt.

Bde I-III. Mainz, 1961 -1967; Ergänzungsbande/Hrsg. von C. Dahlhaus. Bde IV-V. Mainz, 1972, 1975; Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopadie der Musik/ Hrsg. von Fr. Blume. Bde I - XVII. Kassel — Basel, 1949-1986; The New Grove Dictionary of Music and Musicians/ ed. by St. Sadie, I - XX. L., 1980; Музыкальная энциклопедия. Т. I-VI. М., 1973-1982. ,

39 N e f K. Histoire de la musique. Basel, 1925.

40 Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. М., 1967; Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая. М., 1975.

⁴¹ R e e s e G. Music in the Renaissance. N.Y., 1954¹, 1959²; Haas R. Die Musik der Barocks//Handbuch der Musikwissenschaft/ Hrsg. von E.Blicken. Potsdam, 1928; Bukofzer M. Music in the Baroque era. N.Y., 1947; B i c k e n E. Die Musik des Rokoko und der Klassik. Wildpark — Potsdam, 1929; T i e r r s o t J. La Musique aux temps romantique. P., 1930.

42 W i n c k e l m a n n J. J. Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden, 1764.

⁴³ D e r i O. Exploring Twentieth-Century Music. N.Y., 1968.

⁴⁴ Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen /Hrsg.von Fr.Blume. Kassel, 1974.

45 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. См. 38.

46 A b e r t H. W.A Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von OttoJahns Mozart. Bde I - II. Lpz., 1919 - 1921; на русском языке см.: Аберт Г. В.А.Моуарг. Перевод К.К.Саквь М. Работа издается в двух томах, четырех книгах. I — 1978 ; II — 1980 ; III — 1983¹; IV — 1985¹; второе изд. — 1987 - 1990.

⁴⁷ Чайковский М. П. Жизнь П.И. Чайковского. М.; Лейпциг [1900- 1902].

⁴⁸ T h a y e r A. W. Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Originalmanuscript deutsch bearbeitet von H.Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von H. Riemann. Bin. I — 1866, II — 1872. III — 1879, IV — 1907, V — 1908.

⁴⁹ Kalbeck M. J. Brahms. Bde I-IV. Bin., 1904-1914.

⁵⁰ Schurig A. W.A.Mozart. Bde I-II. Lpz., 1913.

51 S t e r b a E., S t e r b a R. Beethoven and his nephew. A psychoanalytic study of their relationship. L , 1957.

⁵² S c h m i t z A. Das romantische Beethovenbild. Bin., Bonn, 1927.

БАХОВЕДЕНИЕ

¹ Bach-Dokumente/vorgelegt und erläutert von W.Neumann und H.J.Schulze. Bde I - IV. Lpz.: Bach-Archiv, 1963- 1979 (сокращенно: BD).

- ²W a 11 h e r J. G. Musikalisches Lexicon oder Musikalische Bibliothek... Lpz., 1732.
- ³M i z l e r L. Musikalische Bibliothek, oder Grtindliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Buchern... Bd.4. Lpz., 1754. См. также: BD, Bd. 3. Lpz., 1972. S. 80-93.
- ⁴H i l l e r J. A. Lebensbeschreibungen berihmter Musikgelehrten und Tonkiinstler neuerer Zeit. Lpz., 1784; Gerber E. L. Historisch-biographisches Lexicon... Op.cit.Bd.I. Sp. 86-92.
- 5 F o r k e l J. N. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Lpz., 1802.
- 6 Ф о р к е л ь И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастиана Баха: Патриотически настроенным почитателям истинного музыкального искусства. М., 1987 .
- ⁷BD, Bd.2, S.526.
- ⁸R o c h I i t z J. F. Fiir Freunde der Tonkunst. Lpz., 1830.
- ⁹Winterfeld C C. Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Bin., 1834.
- 10 M o s e w i u s J. Th. Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesangen. Bin., 1845.
- ¹¹H i l g e n f e l d C L. J.S.Bachs Leben, Wirken und Werke. Lpz., 1850; Bitter CH. J.S.Bach. Bde I - II. Bin., 1865.
- ¹²Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bde I -II. Lpz., 1873-1880.
- ¹³Ш в е й ц е р А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965 . С.4.
- ¹⁴Schweitzer A. Kultur und Ethik. Munchen, 1924. Русск. перевод: Швейццер А. Культура и этика. М., 1973.
- 15 Schweitzer A. J.S.Bach, musicien-poete. P., 1905; расширенное нем. изд.: Johann Sebastian Bach. Lpz., 1908.
- ¹⁶P i g g o A. L'estetique de Jean-Sebastian Bach. P., 1907.
- 17 K u r t E. Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einfuhrung in Stil und Technik von Bachs melodischer Poliphonie. Bern, 1917.
- ¹⁸Terry Ch.S. J.S.Bach. A biography. L., 1928 (нем. изд.: 1929¹, 1985²).
- ¹⁹Steglich R.J.S.Bach. Potsdamm, 1933;Mozer H.J. J.S.Bach. Bin., 1935.
- 20 Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the X VII-th and X VIII-th Centuries. L., 1915¹, 1946 , 1969¹, 1972⁴, 1974³.
- 21 :. Arnold F. T. The Art of AccompanimenLfrom a Thorough-Bass as Practised in the XVII-^m & XVIII-^{tn} Centuries. N.Y., 1931¹ 1965².
- ²²Dannreuther E. Musical Ornamentation. L., I— 1893,11— 1895; Beyschlag A. Die Ornamentik der Musik. Bin., 1908 , 1953 . Русский перевод: Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978; Emery W. Bach's ornaments. L., 1953; Bod ky E.The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge, 1960; D o n i n g t o n R. The Interpretation of Early Music. L.,1963.
- 23 A b e r t H. Gesammelte Schriften und Vortrage. Halle, 1929.
- 24 Werker W. Studien iiber Symmetrie in Bau der Fugen... des " Wohltemperiertes Klavier". Lpz., 1922; ibid. Die Matthaupassion// Bach-Studien 2. Lpz., 1923.
- 25 Brandes H. Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16.Jh.Bln., 1935:Ungej-N. H. Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jh. Wiirzburg, 1941 ,

1969^Z; Schmitz A. Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S.Bachs. Mainz, 1950. Eggebrecht H. H. Heinrich Schiitz. Musicus poeticus. Gottingen, 1959.

26 Wissenschaftliche Bachtagung. Lpz., 1950.

27 Bach — Handel — Schiitz — Ehrung 1985 der Deutsche Demokratischen Republik. Bericht iiber die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bachfest der DDR...

Lpz., 1988.

28 Schmi eder W. Thematisch -
Systematisches Verzeichnis der
Musikalischen Werke

von Johann Sebastian Bach [Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)]. Lpz., 1950, 1971 .

29 B l u m e F r. Umriss eines neuen Bach-Bildes//Musica XVI, 1962. (Эти и другие работы Блуме о Бахе объединены в кн.: B l u m e F r. Syntagma musicologicum. Kassel. I — 1963,11—1973).

30 S t i l l e r G. Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit. Bin., 1970. Перечень работ богословских ортодоксов — нас. 9- 11, 155- 158 и др.

31 Durr A. ZurChronologie der Leipziger VokalwerkeBachs//Bach-Jahrbuch, 1957 , 1976 ; D a d e l s e n G. von. Beitrage zur Chronologie der Werke J.S.Bachs. Tiibinger Bach-Studien. Heft 4-5. Trossingen, 1958.

³²D i i r r A. Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Bd. 1 - 2. Kassel, 1971¹, 1975², 1987³.

³³R i f k i n J. The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion/ The Musical Quarterly. Vol. LXI, 1975.

34 K o b a y a s c h i Y. Zur Chronologie der Spatwerke Johann Sebastian Bachs: Kompositions- und Auffuhrungstatigkeit von 1736 bis 1750// Bach-Jahrbuch, 74 Jg. Bin., 1988.

35 Bach-Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann SebastianBachs(BC) von Hans-Joachim Schultze und Christian Wolff. Lpz., 1985.

36Bach. The Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Baldwin-Wallace College. Berea, Ohio. 37

37 B o y d M. Johann Sebastian Bach. Leben und Werke. Mit einem Vorwort von Dietrich Fischer-Diskau. Stuttgart. DeutscheUbersetzung von K.Kuster. 1984. Английское издание: The Master Musicians-Bach. L., 1983; Basso A. La vita e la operede J.S Bach. Milano, I — 1979,11—1983.