© Зусман В. Г., Сиднева Т. Б., 2012

ТВОРЧЕСТВО И.С. БАХА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ БАРОККО: РИТОРИКА И МИСТИКА

Творчество И. С. Баха рассматривается в контексте культуры «готового слова» барокко. Риторика и мистика определяются как два полюса мышле-ния композитора, отражающие, с одной стороны, следование традиции и нормам эпохи, с другой – прорыв к индивидуальному личностному выска-зыванию. Характерное для Баха интимно-личностное чувствование боже-ственных истин наметило отход от жесткости религиозно-риторической догмы к духовной музыке, наполненной свободной экспрессией.

Ключевые слова: И. С. Бах, барокко, риторика, мистика, музыкальное мышление, кантаты, символ сердца.

 Альберт Швейцер в фундаментальном труде о И. С. Бахе, размышляя о разных типах художников, относит Баха к творцам объективного плана, искусство которых не идет наперекор своему времени и не отражает личные переживания создателя художественных произведений. Целиком принадлежащее своей эпохе, оно в то же время не безлично, но сверхлично: «не он живет, но дух времени живет в нем». «Все художественные искания, стремления, желания, порывы и блуждания прежних, равно как и следующих за ним поколений, сосредоточились в нем и творят через него» [5, c. 5].

Эта характеристика А. Швейцера помогает увидеть в И. С. Бахе художника барокко. А. Швейцер считает И. С. Баха не индивидуальным творцом, не «отдельной» (Einzelpersönlichkeit, 2), а «универсальной личностью» (Universalpersönlichkeit, 2). Музыкальные произведения И. С. Баха созданы не отдельным, самозаконным композитором, занятым углублением во внутренний мир (Einzelgeist), а художником иного типа. И. С. Бах наполнен духом «всеобщего» (Gesamtgeist, 3), духом полноты и целостности.

Творчество И. С. Баха связано с типом мышления, который С. С. Аверинцев назвал «рефлектив-ным традиционализмом» [1, c. 146]1. Эта модель мышления, характерная прежде всего для философии и искусства, чаще всего рассматривалась на примере литературы. Тем интереснее соотнести вопрос о «ре-флективном традиционализме» с музыкой.

В основе рефлективного традиционализма лежит представление о «познавательном примате об-щего перед частным» [1, c. 151]. Эта стадия мышления связана с дедуктивным, силлогическим, схоластическим подходом к истолкованию мира. Познаваемо и для познания ценно не частное, а общее, не «казус», а «универсалия». Примечательно, что А. Швейцер остро чувствует универсализм И. С. Баха.

В основе рефлективно-традиционалистского подхода к искусству лежит «норма». Это может быть норма жанра, то есть его установленный правилами канон. Такова, например, статическая концепция жанра, понимаемого как «уместное», «приличное». И. С. Бах следует сходному представлению о музыкальных жанрах, но и отклоняется от него. В его произведениях возникает «за-зор» между нормой, каноном и авторским воплощением замысла.

Рефлективный традиционализм основан на риторическом принципе. Риторика понимается при этом предельно широко, как стиль мышления, а не только как украшение речи. Риторика соотносит стиль с заданным образцом, с нормой, то есть с готовой техникой описания, повествования или убеждения. При этом правила регулируют «построение фразы, структуру периода, вообще фактуру словесной ткани» [1, c. 212].

Как известно, общие принципы риторического мышления свойственны И. С. Баху. В музыкальной науке существует прочная традиция их изучения в разных жанрах. Однако, как и в случае с жанром, музыкальный стиль И. С. Баха возникает не только как некая средняя линия, но и как отклонение от нее. В жанре и стиле музыкальных произведений И. С. Баха ясно прослеживаются рационализм и математичность. Однако в мире И. С. Баха за строгим соблюдением заданных пропорций сокрыта и глубокая внутренняя свобода.

Эпоха барокко была особой фазой «риторического состояния культуры». К сочинениям И. С. Баха можно применить характеристику, которую А. В. Михайлов дает барочному «я». В эпоху барокко «отношения автора и произведения таковы: произведение доминирует над автором от лица мироздания и бытия» [3, c. 344]. В ораториях, мотетах и «Страстях» И. С. Бах предстает как универсальный и сверхличный композитор.

«ХТК», «пассионы», «Искусство фуги», «Гольдберг-вариации» И. С. Баха свидетельствуют о том, что немецкий мастер создавал барочные «своды», энциклопедии, сопрягавшие произведения с «целым мира, с его устроенностью и сделанностью».

По мнению А. В. Михайлова, риторическая культура — это культура «готового слова». Аналогом «готового слова» в музыке И. С. Баха можно считать лежащие в основании его сочинений протестантские хоралы, заданные риторические формулы, устойчивые законы полифонического развития, формообразования.

 Соединяя в себе «наглядность и понятийность», тяготея к терминологичности, готовое слово «напрашивается само собой…». Его образно-понятийная сила «… заявляет о себе автоматически…» [3, c. 383]. «Готовое слово» (М. М. Бахтин) в литературе, заданная формула в музыке представляют собой «топосы» литературного и музыкального произведений.

В эпоху барокко литературные и музыкальные образы заимствуются не из индивидуального стиля поэта или композитора. Авторы, в том числе и И. С. Бах, находят их готовыми «в экзегетически обработанном лексиконе слов-образов, слов-символов, слов-эмблем» [3, c. 375-376].

Одно из очевидных подтверждений этого — включение во многие сочинения композитора монограммы BACH. В Высокой мессе Бах создает два Kyrie: первое — эпическое, внеличное — подобно слову «от общины», в экспрессивном втором Kyrie, — композитор использует монограмму, словно осознавая потребность своего, личного обращения к Богу.

Барочно-риторическая природа музыки Баха проявлялась и в характерных обозначениях: во всех, даже в светских, «мирских» сочинениях и в педагогически-инструктивных текстах неизменно присутствовало вначале, в аббревиатуре обращение «J. J.» (Jesu Juva — «Иисусе, помоги»), в конце благодарение — «SDG» или «SDGl» (Soli Dei Gloria) «Всевышнему одному слава».

В эпоху барокко принцип «нормы», регулировавший европейское искусство в течение двух с половиной тысячелетий, достигает наиболее напряженной, критической точки развития. А. В. Михайлов называет барокко предсмертным моментом, «предфиналом» всей традиционной культуры [3, c. 384].

Возникает «зазор» между неизбежным использованием риторических приемов, общими местами, между сложившимся и «готовым» языком традиционной культуры и поселившейся «внутри мира риторической искусности» безыскусностью [3, c. 349]2.

В эпоху барокко возникли пограничные зоны между жанрами светской и церковной музыки. В пограничных ситуациях, в зоне сниженных периферийных жанров действовала диффузия, взаимопроникновение старого и нового, светского и культового, общепринятого, традиционалистского и безыскусственного, «неготового», однократного, уникального. Здесь возникал «зазор» между риторической культурой и безыскусственностью. На границах жанров и внутри «створок» канонических жанровых форм намечались порывы к непосредственности. В ситуации жанровых и стилевых диффузий, где утрачивалась дискретность, пластичность, заданность музыкального материала периодически возникало лишенное схематизма, внешне бесформульное, до предела конкретное, здесь и сейчас разворачивающееся мистическое обращение к Богу. Это всякий раз неизведанное, экспериментальное движение мысли и чувства шло от частного к общему, через опыт — к постижению полноты Божественного смысла. Для И. С. Баха характерны полюса общения с Богом: догматический, риторический, с одной стороны, и мистический, безыскусственно-непосредственный, с другой. Об этом пишет А. Швейцер, подчеркивая, что исповеданием веры И. С. Баха были «лютеранство и мистика».

Средоточием теологических знаний и источником художественных переживаний и вдохновения И. С. Баха несомненно была Библия — канон, пережитый личностно, воспринятый эмоционально-чувственно, сердцем. Отметим, что в библиотеке Баха имелась Библия с комментариями Лютера. Характерным подтверждением не вполне канонического прочтения канона является работа композитора над cловесным текстом «Страстей по Матфею». Поразительно не только скрупулезное и глубокое знание Библии и библейской истории. Сделанные Бахом исправления и преобразования текста, созданного Пикандером, обусловлены стремлением достичь не некоего идеального состояния (скорбь, смирение и т.д.), но создать экспрессивные сцены (каковыми являются, например, начало второй части, где передаются волнение, крики толпы, а также заключительный хор — положение во гроб).

А. Швейцер заметил, что Бах глубоко чувствовал различие повествования у Матфея и у Иоанна. Действительно, Евангелие от Матфея, открывающее Новый завет, наиболее канонично, фундаментально, эпично по складу. О Страстях по Матфею Яков Друскин пишет: «… музыка определяется здесь не сама собою, а другой, чуждой ей, мощной силой, не имеющей ничего общего с чисто музыкальными законами построения» [цит.по: 5, с. 661].

Последнее, четвертое Евангелие наполнено скрытыми символами, знаками, шифрами. Словесный текст к этим пассионам был составлен самим композитором. В него вошли строфы из Евангелия от Иоанна, повествующие о событиях последних дней жизни, крестных муках и смерти Иисуса Христа, стихи немецкого поэта Б. Брокеса и лютеранские хоралы. Осознавая мистичность по-вествования в Евангелии от Иоанна, Бах в «Страстях по Иоанну» трактует хоры как «носители действия», в «Страстях по Матфею» они являются только «частью общего повествования» [5, c. 460]. Как и в целом, партитура «Страстей по Иоанну» отличается высочайшим эмоциональным накалом, остротой личного переживания трагичнейших моментов Евангелия.

Очевидно, что «прорыв к непосредственности» происходит в творчестве И. С. Баха изнутри риторической культуры. Этот «прорыв» и есть ни что иное как мистический порыв. На этой теоретической основе можно по-иному ставить вопрос о мистических элементах в произведениях И. С. Баха.

Cведения о том, насколько подробно Бах был знаком c теологической литературой, читал ли он религиозно-мистические трактаты Бернара Клервосского, Гуго Сент-Викторского, Мейстера Экхарта, Якоба Беме, ставшие столь актуальными и своевременными для барокко, до сих пор достоверно не из-вестны.

Многие факты подтверждают глубокое и внимательное изучение догматических и мистических текстов. Авторы специальных работ приводят список богословских трудов, имевшихся в домашней библиотеке Баха [9]. Среди них: два издания сочинений М. Лютера в семи и в восьми томах, «Застольные чтения», Библии с его комментариями. Список свидетельствует об особом интересе Баха к проповеднической литературе — проповедям, трактатам, шпрухам и фрагментам Й. Мюллера, И. Олеариуса, ученика М. Экхарта И. Таулера, И. Франка.

Характерное для Баха интимно-личностное чувствование божественных истин, уже в ранних произведениях наметившее отход от жесткости религиозно-риторической догмы к свободной духовной музыке, определило его искренний интерес к поэтам-мистикам Иоганну Франку и Филиппу Николаи.

С текстами Филиппа Николаи (1556-1608) — лютеранского проповедника, священника, поэта, автора популярных духовных песен — связаны две хоровые кантаты: «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (BWV 1) и «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (BWV 140). С одной стороны, Николаи известен как непреклонный сторонник лютеранства. Вместе с тем тяготел он и к мистике. Таким образом, в мировоззрении Николаи заметно сочетание официального, догматического, риторического богословия с непосредственным, мистическим, поэтическим началом. Наличие двух мировоззренческих полюсов — заданного, догматического, и интуитивного, мистического — сближает мировоззрение Ф. Николаи и И. С. Баха.

По утверждению Л. Курце (L. Curtze), тексты Николаи — связующее звено между религиозными песнями эпохи Реформации и субъективными религиозными песнями позднейшего времени. Николаи-поэта отличает «задушевность», «проникновенность» (Innigkeit) [7]. Известный германист, медиевист П. Нуссер также подчеркивает, что песни Ф. Николаи связаны с мистической традицией и предвосхищают религиозные песни барокко [10, s. 79]. Вполне возможно, что именно задушевность ценил в текстах Николаи И. С. Бах.

В кантате «Wie schön leuchtet der Morgenstern» (BWV 1), посвященной Благовещенью, композитор использует поэтический текст и мелодию хорала Ф. Николаи. Интересно, что в этом сочинении Бах возвращается к мотетной форме, характерной для его ранних кантат. В развернутом Хоре (№1), который по масштабам превосходит остальные номера, можно обнаружить некое «усиление» риторичности: тема хорала дважды проводится в партии сопрано в неизменном виде в сопровождении экспрессивной, ритмически свободной стреттной имитации у басов, альтов и теноров, мелодически варьирующих тему хорала. Одновременное звучание хорала и его колорирования — интонационного, ритмического, тембрового — возможно и отражает стремление к единению всеобщего и интимного, преклонения перед каноном и его личного «комментирования»3.

В поэтическом тексте первого номера обратим внимание на шестую строку: [6, s. 9]

1. Chor Wie schön leuchtet der Morgenstern (1)

 voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn, (2)

 die süße Wurzel Jesse, (3)

 du Sohn David aus Jakobs Stamm, (4)

 mein König und mein Bräutigam, (5)

 hast mir mein Herz besessen. (6)

 Lieblich, (7)

freundlich, (8)

schön und herrlich, groß und ehrlich, (9)

reich von Gaben, (10)

hoch und sehr prächtig erhaben. (11)

Шестой стих — «…hast mir mein Herz besessen…» — привлекает внимание своей повышенной риторичностью, искусственностью, переходящими в свою противоположность. Внутри риторической структуры здесь намечается порыв к непосредственности и безыскусственности.

Особенно хотелось бы выделить грамматическую глагольную форму перфекта (…hast mir mein Herz besessen…), одновременно передающую процессуальность, завершенность и длящееся действие. Причем происходит это на фоне усиления искусственности и изощренности: «Ты для меня владеешь моим сердцем».

В воссоздании внутренней многослойности религиозно-мистического состояния немаловажное значение имеет инструментальное сопровождение: в достаточно протяженных ритурнельных эпизодах слышны характерные риторические фигуры (полет ангелов, ликование и др.), звукоизобразительные моменты (свет утренней звезды), но при этом развитая инструментальная фактура имеет явные черты активной экспрессии и фантазийности, что создает ощущение прорыва сквозь риторическую предопределенность материала.

В этой кантате Бах использует две солирующие скрипки, представленные в ярко эмоциональном имитационно-полифоническом диалоге. А. Швейцер, обращая на это внимание, пишет о первом номере (хоре) кантаты: «Его музыка возвращает текст в сферу мистически-преизбыточного» [12, s. 729]. В третьем номере (арии) этой кантаты:

 Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen,

 Die nach euch verlangende, gläubige Brust.

 Die Seelen empfinden die kräftigsten Triebe

 und schmecken auf Erden die himmlische Lust.

вновь появляются солирующие скрипки. Слушателю может показаться, что в звучании строки — Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen — в восходящих пассажах, скачках на широкие интервалы, активном движении «кружащихся» шестнадцатых мастерски передается «ощущение вздымающихся языков пламени» [12, s. 729].

Возможно, что текстовой основой этой мистической полноты служит, между прочим, образ «сердца», которым владеет Бог и которое отчуждено от человеческого «я»: «hast mir mein Herz besessen».

А. Швейцер, анализируя знаменитую кантату «Господь — моя крепость» (Ein’ feste Burg, BWV, 80) [12, s. 623], ее мистическое содержание связывает со стихом хорала «Войди в дом моего сердца» (Komm in mein Herzenshaus), использованном в арии сопрано. Мистический смысл соединяется с мотивом «сердца».

Весьма примечательная картина в связи с этим мотивом складывается в «Страстях по Матфею». Отметим, что в 26 и 27 главах Евангелия от Матфея в переводе М. Лютера, послуживших основой текста «Страстей по Матфею» И. С. Баха, ни разу не встречается слово «сердце» (что закономерно отражает эпичность склада этого Евангелия). Однако в тексте «Страстей по Матфею», принадлежащем Пикандеру и Баху, это слово становится ключевым в ариях, хоралах и речитативах, не связанных с повествованием Евангелиста. По крайней мере 16 раз встречается в «Страстях» отсутствующее в евангельских главах слово «das Herz». Мотив «сердца» связан всегда с глубинной эмоциональной, личной реакцией на события. Несколько раз встречается формула «Herzliebster Jesu…» (Иисус, возлюбленный моего сердца). Сердце Богоматери «истекает кровью» (8. Aria S), у верующих сердце «омыто слезами» (schwimmt in Tränen, 12. Recitativo S). Они хотели бы подарить его Иисусу (das Herz schenken). Верующие молят Господа войти в их сердце (13. Aria S). Во время сцены неправедного суда «измученное сердце» верующих трепещет (das gequälte Herz; 19. Recitativo T e Coro), слезы переполняют «сердце и взор» (Herz und Auge; 39. Aria A).

В одной из финальных арий возникает мотив «чистоты сердца»:

«Mache dich, mein Herze, rein,

Ich will Jesum selbst begraben.

Denn er soll nunmehr in mir

Für und für

Seine süße Ruhe haben.

Welt, geh aus, lass Jesum ein! (65. Aria B)

В чистом сердце верующих должен Господь обрести упокоение. Русский перевод не в состоянии передать взволнованную, естественную интонацию оригинального текста Пикандера-Баха.

Отметим, что в XVII-XVIII веках символ «сердце» в искусстве прямо указывает на связь с мистическими традициями. «Чистое», «открытое» сердце необходимо человеку, чтобы вместить Бога, Иисуса Христа. «Сердце» — символ «творческой силы», «интенсивности переживания» встречи с Богом. Сердце — символ ухода человека в глубину с последующим отказом от всего внешнего, мирского [11, s. 154].

Вернемся ко второй кантате Баха, написанной на текст поэта-мистика Ф.Николаи, «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (BWV 140), которая написана на конец церковного года. Она представляется еще больше связанной с «готовым словом»: в ее основу положен хорал, записанный Ф. Николаи по образцу Г. Сакса. Еще более укорененная в традиции, кантата, все же, по своему общему тону «высказывания» выражает явную мистическую настроенность композитора. Примечательно, что в разборе кантаты «Wachet auf, ruft uns die Stimme» А. Швейцер указывает на моменты «радостного экстаза», выраженного не «определенным мотивом», а «мечтательными арабесками солирующего инструмента» [12, s. 502].

Текст и музыка предстают как целостное событие, происходящее «здесь и сейчас», под влиянием момента. Кажется, что «вольное» слово соединяется с «вольной» музыкой в едином антириторическом, мистическом воздействии. Так, два полюса барочного мышления — риторика и мистика — образуют в творчестве И. С. Баха новое эстетическое единство.

Размышляя о близости труда ученого и художника, И. Пригожин, создатель философии неста-бильности, подчеркивал незаданность, незапрограммированность музыкального мышления И. С. Баха. Он отмечал, что «… в фугах Баха, например, заданная тема всегда допускает великое множество продолжений, из которых гениальный композитор выбирал на его взгляд необходимое» [4, c. 57]. Эта возможность «множества продолжений» «заданной темы» выявляет в других терминах скачкообразные переходы от заданной упорядоченности к многовариантности и творческой свободе. В барочной системе координат заданность можно соотнести с риторикой, а многовариантность и непредсказуемость выражения — с мистикой.

Примечания

1 Выросший из дописьменной стадии словесной культуры, из архаических истоков греческой литературы и древних литератур Ближнего Востока, рефлективный традиционализм оставался константой литературного развития для «средневековья и Возрождения, для барокко и классицизма…». Этот тип мышления был окончательно отвергнут лишь с победой «антитрадиционалистских тенденций индустриальной эпохи».

2 А. В. Михайлов размышляет о творчестве протопопа Аввакума, попадающего в поле барочного резонанса и разделяющее с западной культурой «самые общие принципы морально-риторической экзегезы».

3 Характерно, что Ю. Евдокимова, вслед за А. Швейцером, определяет органные хоральные обработки как «метод комментирующей интерпретации текста» и видит в разработанности «комментирующего» фона по вертикали, «многослойности фактурного рисунка с индивидуальным выразительным смыслом каждой линии, каждого пласта» важное средство создания сложного, насыщенного художественного образа [2].

Литература

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.

2. Евдокимова Ю. Органные хоральные обработки Баха// Русская книга о Бахе. М., 1985

3. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литера-турные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. М., 1994.

4. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. №6.

5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2004.

6. Bach Johann Sebastian. Texte. Kantaten. Motetten. Messen. Passionen. Oratorien. BWV 1 bis 249.Vorgelegt von Christine Fröde. Leipzig, 1989.

7. Curtze L. Philipp Nicolai’s Leben und Lieder, Halle 1859.

8. Jacob. Stuttgart – Weimar, 2008.

9. Leaver R.A. Bachs theologische Bibliotek: Eine kritische Bibliographie // Beiträge zur theologischen Bach-forschung / Hrsg. Von Walter Blankenburg und Renate Steiger. – Band I. Neuhausen – Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1983.

10. Nusser Peter. Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen.

11. Renger Almut-Barbara. Herz // Metzler Lexikon literarischer Symbole / Hrsg. Von Günter Butzer und Joa-chim Jacob. Stuttgart – Weimar, 2008.

12. Schweitzer Albert. J.S. Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. Sechste Auflage. Leipzig, 1928.