

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ САПОНОВ*saponov@mail.ru*

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки и НИЦ методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

MIKHAIL A. SAPONOV*saponov@mail.ru*

Doctor of Art Studies, Full Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Head of the Subdepartment of Western European Music History, Head of the Research Centre for Methodology of Historical Musicology at Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya Str.
Moscow,
125009, Russian Federation

АННОТАЦИЯ**Интернированный святой (сорванный замысел Альберта Швейцера)**

Перевод Предисловия Альберта Швейцера (1875–1965) под названием «Хоралы на песни по катехизису» (1914) к несостоявшемуся из-за войны изданию третьего (органного) выпуска «Клавирных упражнений» Иоганна Себастьяна Баха публикуется впервые. Тексту перевода предпослана вводная статья «Интернированный святой (сорванный замысел Альберта Швейцера)», поначалу разбирающая предшествовавшие данному событию обстоятельства в судьбе Швейцера. Если в совокупности учесть его сильные жизненные решения, духовные поиски и путь к Иисусу Христу, то неизбежен вывод о нем как о единственном святом среди интеллектуалов западной цивилизации XX века. Только в таком контексте имеет смысл истолковывать постулаты, изложенные им в его Предисловии. Например, с особой чуткостью следовало бы разбирать его положения о так называемой «имматериальной музыке», с ее воспарением над сугубо органными приемами и свойствами в данном собрании хоралов. То же самое относится и к его рассуждениям о принципиальной несовместимости, на его взгляд, органного и клавесинного стилей и типов фактуры и композиции у Баха. Отсюда и ответственность переводчика за достоверность передачи вдохновенных мыслительных тонкостей в рассуждениях Швейцера.

Ключевые слова: Альберт Швейцер, Иоганн Себастьян Бах, Шарль-Мари Видор, органные хоралы, «Клавирные упражнения», песни Лютера, катехизис Лютера, тройная fuga, дуэты для клавесина

ABSTRACT**The Captive Saint (a Frustrated Project of Albert Schweitzer)**

This is the first translation of Albert Schweitzer's Preface of 1914 ("Die Choräle über die Katechismuslieder") to his planned practical edition of Johann Sebastian Bach's *Clavier Übung III*. The Preface failed to be edited together with music because of the outbreak of the First World War. Introduction by the translator ("The Captive Saint...") deals with the dramatic circumstances (in Schweitzer's life) preceding the event. Most important decisions and efforts of Schweitzer as well as his spiritual quest and his personal path towards Jesus Christ are taken into consideration, and all these important data reveal this person as a true Saint of the Western civilization of the 20th century. The conceptions of Schweitzer's Preface offered here should be realized in that context. For example his idea of "immaterielle Musik" in *Clavier Übung III*, with its emanation beyond specific organ peculiarities and accents both in texture and composition could be elucidated only in very subtle way. The same is to be done with the conception of organ and harpsichord styles as alien and incompatible with one another as it is revealed in Schweitzer's discourse. Hence the quest for liability of translating procedures while dealing with Schweitzer's inspiring intellectual finesses.

Keywords: Albert Schweitzer, Johann Sebastian Bach, Charles-Marie Widor, organ chorales, «Clavier Übung», Luther's hymns, Luther's catechism, triple fugue, duos for harpsichord

Михаил Сапонов

ИНТЕРНИРОВАННЫЙ СВЯТОЙ (СОРВАННЫЙ ЗАМЫСЕЛ АЛЬБЕРТА ШВЕЙЦЕРА)*

Среди текстов об Иоганне Себастьяне Бахе, написанных Альбертом Швейцером¹ после выхода его знаменитой книги², особо суровая судьба была уготована предисловиям к изданиям органных хоралов. Одно из них впервые предлагается далее в русском переводе [45].

¹ Людвиг Филипп Альберт Швейцер (1875–1965) — богослов, философ культуры, историк музыки (баховед) и органостроения, а также врач, общественный деятель, лауреат Нобелевской премии мира (1952). Сердцевину его учения и жизненных поступков образует его этика «*благоговения перед жизнью*» (Ehrfurcht vor dem Leben). О ней — большинство его текстов, прежде всего — «Философия культуры» (Kulturphilosophie): первая часть — «Упадок и возрождение культуры» (1923); вторая — «Культура и этика» (1923) [25]; см. также: [23]. Хотя он стал доктором философии Страсбургского университета (1899), а позднее и автором богословских трудов [24]; [26]; [27]; [48], но там же в 1905–1913 годах вновь стал студентом, чтобы получить профессию врача. Помимо этого, он — пианист, дирижер и органист, ученик Шарля-Мари Видора (1844–1937).

² Первая книга о Бахе (на французском языке) писалась Швейцером по просьбе Видора и вышла в свет в 1905 году под названием «И. С. Бах, музыкант-поэт» [40]. Для немецкого издания (1908) Швейцер переписал монографию заново, увеличив объем вдвое, изменив структуру, но оставив в целом ту же концепцию [41]. В начале 1930-х годов по инициативе профессора Московской консерватории Михаила Владимировича Иванова-Борецкого (1874–1936) и ученого-библиографа, ученицы С. И. Танеева и Б. Л. Яворского Зинаиды Филипповны Савеловой (1862–1943) была предпринята отважная попытка хотя бы с сокращениями издать труд Швейцера в СССР. Времена для этого были непростые. За основу приняли первую (французскую) версию книги, поскольку ее еще с 1914 года Зинаида Филипповна переводила. Но, видимо, после получения немецкого издания было решено отчасти совместить свойства обеих версий, не превышая объема. В текст первоначального перевода с французского были внесены структурные изменения по образцу немецкого издания, был изъят раздел об исполнении и регистровке органных произведений, но зато из немецкого варианта заимствован раздел об исполнении клавирной музыки, а также добавлены русская библиография и, почему-то, фрагмент из диссертации Андре Пирро (1869–1943) «Эстетика И. С. Баха» [12]. Такая «гибридная» русская версия, хотя и с опечатками на титульном листе (!) и в Предисловии, появилась в 1934 году [19]. Тридцать лет спустя впервые вышел в свет (не без цензурных купюр и некоторых неточностей) русский

* По материалам доклада на Международной научной конференции «Музыкант и его отечество: от античности до наших дней», посвященной юбилеям Е. И. Гординой и Л. В. Кириллиной (22–23 марта 2019, Московская консерватория).

Свою немецкую монографию о Бахе Швейцер писал в 1906–1907 годах урывками и по ночам. Днем учился на медицинском факультете в том же университете, где сам преподавал богословие. Работа над монографией — лишь остаток обязательств перед издателями после его решения сменить профессию и резко повернуть линию жизни. При чтении этой книги сложно поверить, что ее писал автор, уже не сосредоточенный сугубо на баховедении, не «наострившийся» в специализированной устремленности, а думающий о своем предстоящем самоотречении в деле врачевания. Не забудем главного: автор книги духовно уже пришел к такой ступени совершенствования личности, которой не достичь ни научной компетентностью, ни музыкальным талантом. И этим дышат его строки. Ведь Альберт Швейцер — единственный святой среди интеллектуалов новейшей западноевропейской цивилизации. Он не причислен к лику святых лишь потому, что его Протестантская Церковь не признает святых и самой процедуры канонизации. Взлелеянный в счастливой пасторской семье юный Альберт не находил себе покоя, наблюдая бедственную жизнь некоторых одноклассников и не только их. Неустроенность мира открывалась ему острее, чем прочим. Эту дисгармонию Швейцер переживал как личную драму. Путь к ее разрешению он искал у евангелистов и у Льва Николаевича Толстого. Если Евангелие перед Швейцером раскрывали с детства, то произведения Толстого стали его личным открытием. Восемнадцатилетний Альберт испытал потрясение от знакомства с идеями русского писателя, считая его «провозвестником неких новых истин» [22, 315], то есть современным пророком. В этом Швейцер и его университетские сверстники единодушны: «У нас было такое чувство, — писал он, — что перед нами вырос пророк, владеющий тайной Слова. <...> Толстой оказал решающее влияние на мою жизнь и мои взгляды. Мне никогда не забыть, как я ему обязан» [22, 316].

Воздействие Толстого на духовное формирование молодого Швейцера — тема, казалось бы, понятная, но требующая многих уточнений, изысканий и анализов. Хотя Швейцер неоднократно писал о Толстом (см.: [21]; [22]), истинные параллели и пересечения с идеями русского мыслителя могут прорасти неожиданно, даже в тех швейцеровских положениях (философских и богословских), в которых имя Толстого не упоминается напрямую³.

Нравственные постулаты Толстого, строки Евангелия и слова Христа юный Швейцер воспринимал непосредственно, сверяя их со своей каждодневной жизнью. С двадцатилетнего возраста он, как и апостолы, пошел за Христом — и не в переносном смысле, а фактически. Он уверенно принял

перевод немецкого издания [20], удачно выполненный философом Яковом Семеновичем Друскиным (1902–1980) под редакцией и с послесловием его брата, профессора Ленинградской консерватории Михаила Семеновича Друскина (1905–1991), см.: [2]. Перевод впоследствии неоднократно переиздавался с исправленными приложениями, хотя некоторые из советских вычеркиваний так и не были восполнены [29].

³ См. об этом также: [10]; [11].

в 1896 году простое решение и запрограммировал свою жизнь во Христе: ведь учебу и совершенствование в искусстве и науках он наметил себе только на ближайшее время, а в дальнейшем поклялся жить ради помощи несчастным и обездоленным⁴. Не минутное юношеское вдохновение привело к такому шагу, а труд души. Он пояснял: «Ранее я многократно пытался сам вникнуть в значение слов Иисуса: “кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот сбережет ее” (Мк. 8:35). Теперь же ответ обретен. Вдобавок ко внешнему счастью у меня отныне появилось и счастье внутреннее» [43, 70–71].

К своему удивлению Швейцера на столь понятном, казалось бы, пути любви и сострадания встретил множество препятствий. Законы и административные установления того времени не предусматривали появления святого в будничной жизни. Ни готовность воспитывать брошенных детей⁵, ни желание помочь бывшим заключенным или бездомным⁶ не вписывались в европейские порядки, не говоря уже о близких, встретивших его намерения в штыки. Выход из тупика он нашел лишь случайно, прочитав в 1905 году заметку миссионера, работавшего в Габоне (северной провинции Конго) и призывавшего европейцев помочь несчастным деревенским жителям, никогда не видевшим врача. У Швейцера — вздох облегчения: решение найдено. Швейцера, как известно, именно вняв этому призыву, решил стать врачом и поехать в Африку.

Только в таком контексте возможно постигнуть суть его философско-этических концепций и баховедческих статей, написанных после издания монографии. Статьи о Бахе, хранящиеся в основном в архиве Швейцера, большей частью опубликованы, снабжены комментариями [44], хотя и не с такой основательностью, как его философские и культурологические работы⁷.

⁴ В автобиографии Швейцера сообщает: «Как-то я проснулся летним утром 1896 года в Гюнсбахе в дни праздника Пятидесятницы, и меня осенило: счастье нельзя принимать как нечто само собой разумеющееся, но необходимо что-то отдать взамен. <...> Я решил, что смогу оправдать свою жизнь, если ради науки и искусства поживу до тридцатилетнего возраста, чтобы после этого посвятить себя собственно служению людям» [43, 70–71].

⁵ Швейцера рассказал: «Поначалу я, естественно, думал о какой-нибудь деятельности в Европе. Я намеревался приютить и воспитывать брошенных и беспризорных детей, а позднее приучить их самих тем же образом впредь помогать таким же детям. Как только я в 1903 году поселился в просторной и солнечной директорской квартире, <...> я и получил возможность попытаться осуществить задуманное. То тут, то там предлагал я свою помощь, но всегда безуспешно. Уставы попечительских организаций, ведавших беспризорными и брошенными детьми, не предусматривали участия каких-либо добровольцев в их работе» [43, 71].

⁶ Швейцера вспоминал: «По поводу бездомных и отбывших наказание заключенных мне стало ясно, <...> что, лишь действуя сообща с организациями, можно добиться чего-либо путного. Я же стремился к деятельности сугубо личной и независимой» [43, 73].

⁷ См., например: [6]; [15]; [31]; [33]; [35]; [49]; [52].

Обосновавшись в Африке, Швейцер не порывал связей с Европой, в том числе музыкальных. Не только богословские и музыковедческие труды, но и доклады и лекции о Бахе сопутствовали его европейским гастролям и просветительским инициативам.

Достаточно вспомнить о его продолжавшемся сотрудничестве с различными европейскими музыкальными центрами, с каталонскими музыкантами⁸ и с нотоиздателем Г. Ширмером, еще в 1912 году заказавшим Ш.-М. Видору восьмитомное практическое издание органных произведений И. С. Баха. «Вновь заняться Бахом мне довелось по настоянию Видора еще до отбытия в Африку, — вспоминал Швейцер, — Ширмер, нью-йоркский издатель, попросил его подготовить [новую] публикацию органных сочинений Баха, предпослав им указания для исполнения. Видор согласился при условии, что вместе с ним этим займусь и я. Мои черновые наброски мы затем дорабатывали вместе. С каким же рвением я в 1911 и 1912 годах навещался в Париж!» [43, 111]. Таким образом, Швейцер и Видор работали над замыслом вместе, съезжаясь то в Париже, то в Гюнсбахе.

Хотя издание и названо научно-практическим [47], его концепция далека от большинства «практических» нотных публикаций, вызывавших у Швейцера сарказм⁹. Когда, по мысли А. Швейцера, органисту предлагается единственная интерпретация, выраженная в категорично втиснутых прямо в нотный текст обозначениях фразировки, аппликатуры, регистровки и смены мануалов, это лишь способ вызвать у него либо раздражение, неприятие, либо бездумное отношение к исполнению. Более того, такой способ издания подстегивает посыл к эксцентричной и дурной виртуозности. Поэтому возможные пути к интерпретации заданы публикатором только в дополняющих примечаниях, а сам нотный текст представлен без изменений по изданию Баховского общества (BG).

В автобиографии Швейцер также напоминал об особой ситуации с исполнением органной музыки Баха, сложившейся ко времени его издательского проекта: «Когда они [органные композиции Баха] начиная с середины XIX века, благодаря изданию Петерса, вновь стали известными, к тому времени и отношение к музыке, и сами органы успели измениться. Конечно

⁸ Другом Швейцера был каталонский дирижер Льюис Мильет (1867–1941), под руководством которого и с участием Швейцера исполнялись кантаты и «Торжественная месса» (*Hohe Messe*, по верному определению Зимрока, выдвинутому в 1845 году) BWV 232 И. С. Баха с привлечением хора численностью в несколько сот человек (!). Среди каталонских друзей Швейцера был и великий архитектор Антони Гауди (1852–1926).

⁹ Швейцер писал в автобиографической книге: «Хотя мы отвергали так называемые “практические” издания, что неотступно опекают исполнителя, мы оба тем не менее полагали, что советы в отношении органных сочинений Баха оказались бы весьма кстати. Ведь Бах именно в свои органные произведения не вносил за некоторыми исключениями указаний ни о регистровке, ни о смене мануалов, как это обычно стали делать последующие авторы органной музыки. Да и для органистов его времени это не было нужно. Подразумевавшееся у Баха исполнение получалось само собой на тогдашних органах и в условиях исполнительских установлений того времени» [43, 112].

об исполнительских традициях XVIII века тогда еще помнили. Однако стилистически оправданную манеру исполнения органных произведений Баха тогда отвергали как слишком простую и строгую и полагались в решениях на свой вкус. Отныне сочли, что его музыке в наибольшей степени отвечает заложенная в современном органе возможность постоянно изменять силу звука и тембр. Так что к концу XIX века исполнение органных произведений с современными эффектами настолько основательно вытеснило стилистически достоверную манеру игры, что ее больше и не принимали во внимание, если вообще о ней хоть как-то помнили» [43, 112]. Поэтому главный призыв в издании Швейцера и Видора — «Назад к простоте!» [47, III].

Из восьми запланированных и подготовленных томов пять вышли в свет в 1912–1914 годах. Остальные три тома с органными хорами были в 1911–1912 годах у Швейцера еще в работе, в частности в эти годы он написал две вступительные статьи. Одна из них — к изданию хоралов «Органной книжечки», другая — к изданию органного выпуска «Clavier Übung» («Клавирного упражнения»)¹⁰. Текст второй из названных статей Швейцера, публикуемый ниже, уместно предварительно пояснить. Он обращен к органистам, уже знакомым с его концепцией, изложенной в общем Предисловии к упомянутому восьмитомному изданию [47].

Напомню: сердцевину органного выпуска «Клавирного упражнения» у Баха составляют две группы хоралов — одна на темах троичных песен (BWV 669–677), другая — на темах песен по лютеровскому катехизису (BWV 678–689). Хоралы в целом обрамлены двумя масштабными пьесами — Прелюдией (BWV 552/I) и тройной Фугой Es-dur (BWV 552/II). Но перед фугой добавлены четыре дуэта (BWV 802–805).

Статья Швейцера содержит все то, что в целом есть и в его монографии о Бахе, но он не копирует соответствующий фрагмент своей книги, а использует его в заметно отредактированном виде. Главное же в том, что три четверти объема вступительной статьи все же занимает новый текст, в русском переводе еще не публиковавшийся.

Интересно, что стремление многих органистов предпосылать сборнику-циклу «Clavier Übung III» придуманное ими «афишное» наименование «Органная месса» (вопреки сути баховского замысла) Швейцером явно не разделяется: такого заголовка в его текстах не найти, как не найти его и у Баха.

Швейцер больше сосредоточен на проблеме соотношения данных композиций (а также их исполнения) с текстом духовных песен, положенных в основу органных хоралов. Затрагивает он и вопросы органной

¹⁰ В современной литературе на русском языке уже сложилась традиция перевода (пусть и неточного) данного заголовка как «Клавирное упражнение» (почему-то лишь во множественном числе: «Клавирные упражнения»). На титульном листе прижизненного издания (единственный источник) значится *Clavier Übung*. В немецких изданиях — чаще слитно: *Clavierübung*, как и у Швейцера, а в современной орфографии *Klavierübung*. В моем тексте также отражены данные разночтения: наряду с переводом приводится как оригинал, так и написание, используемое Швейцером.

специфики пьес «Clavier Übung III» в их непримиримых, по его мнению, противоречиях со спецификой клавесинной.

Поскольку в «постшвейцеровский» период баховедения исследователей этого баховского цикла острее интересуют уже другие проблемы, выделим главные. Их две. Во-первых, это проблема целого (критериев целостности) и, соответственно, — аналогии с так называемыми «Органными книгами» французских композиторов. Имеется в виду прежде всего — *Livre d'Orgue* Николя де Гриньи (1672–1703). Во-вторых, в центре внимания ныне и композиционный процесс — история становления данного произведения. Уточним: кроме издания 1739 года никаких иных нотных материалов третьего выпуска «Клавирного упражнения» не сохранилось. Но оказалось, что и при отсутствии рукописных данных, то есть эскизов или предварительных версий даже само издание (прижизненное) в качестве единственного источника может о многом свидетельствовать¹¹.

Швейцер, однако, ставит свои вопросы. О критериях объединения композиций «Clavier Übung III» воедино Швейцер упоминает в наиболее естественном контексте, объясняя общую идею и порядок расположения органных хоралов «строением старых песенников», а добавление целого вводного портала, состоящего из троичных хоралов, — требованием полноты воплощения вероисповедной догматики. Озадачивают его лишь два момента — перемещение покаянного хорала с полагающегося для него последнего места в данном ряду на предпоследнее и вставка из четырех дуэтов. Но и эти необъяснимые свойства он воспринимает как данность. Более того, эту данность он трактует не только как авторскую, но также и как издательскую, когда упоминает о четырех «клавесинных дуэтах» перед финалом как об ошибке гравера. Получается, что Швейцер вскользь упомянул о процессе подготовки издания 1739 года (о проблеме «лишних» пьес). Это утверждение есть и в монографии, но ни там, ни здесь он не общается, на чем основана гипотеза об ошибочности дуэтной вставки.

Сегодня мы уже могли бы спросить, почему же в таком случае сам Бах ничего не предпринял и не исправил столь грубой ошибки, тем более, если ее допустил гравер. Ведь Бах, как выяснилось, готовил свое издание довольно долгое время (примерно с 1736 по июль 1739) и несколько раз *переедывал и расширял цикл уже после начала гравировки досок* в типографиях Лейпцига и Нюрнберга [34]; [7]. И в ходе этого процесса он, естественно, был в постоянном рабочем контакте с граверами и имел множество возможностей их ошибку выправить. Но на это обратили внимание позднее, уже после кончины Швейцера, а в его время искать следы композиционного процесса в прижизненных изданиях произведений Баха было не принято, такие экземпляры считались незыблемым и окончательным источником (наподобие эпитафии на камне) и не рассматривались с точки

¹¹ Историю становления этого издания пытался раскрыть Грегори Батлер [34]. Его положения разъяснил и дополнил Анатолий Павлович Милка, добавив к рассуждениям Батлера свою гипотезу о происхождении фуги BWV 552/II [7].

зрения истории становления авторского замысла¹². Что касается проблемы жанровой и стилистической «чужеродности» дуэтов в данном собрании, то их наличие объясняли с помощью множества версий¹³. Наиболее «экзотичной» из них можно назвать аналогию с пьесами в сходной фактуре из упомянутой «Органной книги» Н. де Гриньи. Хотя Бах хорошо знал подобные французские сборники, коль скоро сам переписывал упомянутую «Органную книгу», но все же степень и непосредственность влияния таких образцов на Баха, на мой взгляд, в научной литературе несколько преувеличены. Ведь у него нет указаний ни на «мессу», ни, например, на «офферторий», как у Н. де Гриньи и т. д. Да и аналогия с *Kyrie — Christe — Kyrie* по отношению к «*Clavier Übung III*» не работает, так как «второе *Kyrie*» у Баха не возвращает текстовый смысл первого, как в мессах, а основывается на другом — на песне о Святом Духе. Таким образом, в эмблематике данной группы в целом получается не симметрия по образцу ординария мессы, а *троицкая* (тринитарная) конструкция¹⁴.

¹² В последнее десятилетие жизни Швейцера баховедение в данном отношении еще продолжало «взростать». Даже при выходе первых томов Нового собрания сочинений Баха (NBA = Neue Bach-Ausgabe, с 1954 года) основным источником считались рукописи (автографы и копии), а прижизненные публикации удостоивались лишь беглого просмотра, поскольку в них заведомо не ожидали обнаружить ни следов композиционного процесса, ни стадий изменения замысла и т. п. Однако вскоре при внимательной проверке всех удивили текстовые разночтения между экземплярами одного издания (!): как выяснилось, правки, инициированные автором, могли вноситься на медных досках после выхода первой порции тиража, хотя часто исправления делались вручную уже после печати. Обнаруживаются и иные причины разночтений: например, несколько тиражных порций одного издания, напечатанных в разных условиях и на различных видах бумаги, или смена досок при изготовлении одной порции тиража и т. д. (см.: [34]; [50, 126]). Конечно, самое ценное здесь — личные, авторские экземпляры нотного издания, в которые Бах сам вносил правки от руки (см.: [51]). Virtuозно решает такие проблемы реставрации авторского текста по прижизненным гравировкам Т. В. Шабалина [16]; [17]; [18].

¹³ Проблему целостности цикла *Clavier Übung III* и органичности появления в нем дуэтов (на основе интонационной общности пьес и, я бы сказал, циклообразующей роли становления идеи фуги в них и т. д.) показывает Елена Васильевна Вязкова [1, passim]. Она справедливо сетует на то, что раньше сторонники целостности всего лишь привязывали дуэты к последнему хоралу как некий шлейф либо объясняли их появление избитыми аллегориями (четыре стихии, четыре Евангелия и т. п. [1, 17a]), но громче прочих выступили их оппоненты. На фоне набившего оскомину в новейшей научной литературе тривиального отрицания идеи *Clavier Übung III* как цикла (притом что сам Бах обрамляет все «собрание» Прелюдией и Фугой!) в статье Е. В. Вязковой развернут набор аргументов в пользу целостности. Не все они бесспорны, но в сумме круг ее доводов объясняет и объединяет данный цикл естественно и музыкально.

¹⁴ То есть вместо «репризного» строения текста по типу «Господи, помилуй» — «Христе, помилуй» — «Господи, помилуй», здесь выстраиваются хоралы на темах песен, обращенных к Богу Отцу («Господи, Боже, Отче векови»), к Богу Сыну («Христе, всему миру утешение») и к Святому Духу («Господи, Боже, Дух Святой»), образуя в целом звание ко Святой Троице.

Итак, для вступительной статьи к нотному изданию Швейцер, как уже упоминалось, подготовил новый текст, хотя и добавил в самом начале слегка измененный фрагмент монографии о Бахе. Но и здесь, в тексте «автоплагиата», он внес изменение не только редакторское, но и концептуальное.

Если в монографии, характеризуя группу хоралов катехизиса, он дает лишь одно объяснение парам хоралов (большой и малый) на одну и ту же песню, то здесь, в нотном проекте таких толкований у него два. Напомню: Лютер изложил свой катехизис в двух версиях — в большой, богословской и в малой, краткой, написанной просто и популярно. Бах тоже, следуя, как предположил Швейцер, лютеровскому принципу, сочиняет по две обработки каждой песни катехизиса — в развернутой версии (с педалью) и в краткой (мануальной). В этом и состоит швейцеровское объяснение замеченной им музыкальной аллегории. Так в монографии. А в предисловии к нотному изданию он предлагает два толкования — концептуальное (то есть аллегорическое, уже упомянутое) и простое, «житейское». Но начинает с простого: Бах, по его мнению, мог добавлять мануальные версии для тех покупателей его издания, кто не располагал дорогостоящим инструментом с педальной клавиатурой [45, 65]. Таким образом, Швейцер предложил два толкования баховского парного принципа, не отдавая предпочтения ни одному из них как бесспорному.

В сравнительно небольшой по объему вступительной статье к органному тому «Клавирного упражнения» Швейцер, следуя заветам самого Баха, исходит из содержания строф песенного текста и намечает, тем самым, методы подхода к истолкованию органных хоралов Баха на десятилетия вперед. Он не только показывает образцы истолкования хорала, но и предупреждает при такой методике о бесполезности прямолинейных синестезий. Например, при виде явно изобразительной фактуры в большом хорале «На Иордан пришел Христос, Господь наш» (BWV 684) он предостерегает от трюизмов по поводу «отображения игры волн», поскольку здесь (как и в кантатном хоре BWV 7/1 на теме той же песни) заложена куда более многослойная мистическая эмблематика крещенской воды как некоего «алого потока» (rote Flut), смывающего грехи кровью Христовой и т. д. [45, 67]. Более того, необъяснимые свойства некоторых пьес находят у него естественное истолкование через стилистику прозаического текста собственно катехизиса Лютера напрямую. Такова его неожиданная трактовка большого хорала «Веруем во единого Бога» BWV 680: Швейцер напоминает о характерной для Лютера концепции «детского упования на Бога» [45, 66–67].

Представляя большой хорал «Я вопию в беде к Тебе» BWV 686 как грандиозный органнотет, сочиненный в духе Пахельбеля, он уточняет, что «Бах написал вовсе не очередной *De profundis*», и на основе содержания песенных строф объясняет неожиданное, казалось бы, в таком жанре появление и господство мотивов в характерном «ритме ликования». Ведь они взяли верх и в самой покаянной песне.

Уже после кончины Швейцера его методику развили (не будем утверждать, что присвоили) коллеги следующих поколений¹⁵. Идеями и прозрениями эльзасского святого еще долго будут подпитываться диссертанты разных школ и традиций.

Однако Швейцер рассуждает не только как исследователь, но и как практикующий органист. Суть его концепции — в важнейшей, на его взгляд, дилемме всего клавирного творчества Баха. Швейцер выдвигает идею принципиальной несовместимости двух стилей, двух принципов выстраивания композиции именно у Баха — органного и клавесинного. Но в то же время в органном мышлении Баха он слышит небывалые, я бы сказал, «внеорганные» или даже «антиорганные» вольности. Подход к их истолкованию он намечает, излагая свою концепцию в отношении этих произведений как образцов «имматериальной музыки» (*immaterielle Musik*), композиций особо одухотворенных и даже недостижимых для привычных инструментов. В глубину таких его парадоксов заглядывать, пожалуй, опасно из-за соблазна спешно выдвинуть свои контраргументы, готовые «слететь с языка». Здесь, скорее, требуется более гибкая мыслительная техника истолкования столь краткого текста, так сказать, герменевтика высшего порядка.

В конце концов этой рукописи Швейцера не суждено было выйти из печати в рамках нотного издания из-за войны. Пока он, ожидая справок и отзывов от знакомых экспертов, откладывал отсылку Ширмеру трех томов с хорами, 5 августа 1914 года его настигла весть о войне в Европе. Местные французские колониальные власти сразу арестовали Швейцера вместе с женой как германских подданных. «Уже вечером того же дня, — вспоминает он, — мы получили указание, что отныне нас рассматривают как военнопленных» [43, 125]. Швейцера готовили к отъезду в лагерь во Францию и запретили ему работать в больнице, но вынуждены были вскоре вновь дать возможность лечить людей, так как более ни одного врача в округе не было. После переправки Швейцера в Бордо во временный барак для интернированных он заболел там дизентерией. Этим его испытания не окончились. Он вряд ли остался бы в живых, если бы не хлопоты Видора о его судьбе¹⁶.

¹⁵ Так, Арнольд Шмитц в 1950 году объединил эту методику с анализом баховских композиционных решений на основе «учения о [риторических] фигурах» (*Figurenlehre* — выражение, введенное еще Арнольдом Шерингом) [38]. Позднее ту же методику растиражировали члены так называемой «Международной ассоциации богословского баховедения» (*Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung*), которую основал в 1976 году известный баховед и евангелический священник Вальтер Бланкенбург (1903–1986). Активные участники Ассоциации — Каспар Хондерс, Альберт Клемент, Майкл Мариссен, Таня Кеворкян и др. — были провозглашены первооткрывателями «комплексного подхода» (музыковедческого в сочетании с филологическим, стиховедческим и т. д.), то есть метода изучения органных хоралов Баха в их взаимодействии со строфами духовных песен.

¹⁶ Подробнее об испытаниях Швейцера повествуется в его цитированной автобиографической книге [43], вышедшей во множестве изданий по всему миру, в том числе

Швейцеру пришлось оставить в Африке все свои рукописи об органических хоралах Баха, так как он боялся их конфискации при транспортировке, а также немецких обстрелов. Однако к концу войны американское издательство успело потерять интерес к выпуску оставшихся трех томов. Эти хоралы вышли из печати уже в Германии в другом виде в Новом собрании сочинений Баха (НВА, после 1954 года) и, конечно, без вступительных статей Швейцера. Война задержала их выход на много лет.

О судьбе злополучных рукописей Швейцера написал издателю Ширмеру уже после войны, 1 декабря 1919 года, следующее: «Весной 1914 г. все три тома с органическими хоралами были подготовлены к печати. Я лишь ожидал получить кое-какие заметки о происхождении ряда хоральных мелодий от некоторых специалистов в этой области, да еще ожидал, что скажут профессора-органисты, которые ознакомились с моими выводами по поводу хоралов. К концу лета Вы могли бы уже все получить, а к весне, к моему отпуску в Европе, я смог бы покончить с корректурами. Так что все шло по намеченному плану. И вот разразилась война. О пересылке рукописей [через океан] нечего было и думать, так как огромную опасность представляли подводные лодки. О печатании тем более речь не шла. А когда меня в 1917 году против воли доставили в Европу, то все тетради и рукописи я оставил в Африке. На это я пошел, во-первых, из-за опасности атак со стороны подводных лодок (я ж не хотел, чтобы Вы оплакивали не только мою гибель в море, но к тому же и гибель рукописей [подготовленных к печати]); во-вторых, поскольку я был интернирован, то первый же исполнительный унтер-офицер мог изъять у меня все написанное. Перед отъездом я сделал опись всего, что предстояло оставить. Все рукописи я запер в сундуке, обитом медью для защиты от термитов» [44, 71–72].

Далее предлагаю свой перевод полного текста *вступительной статьи* А. Швейцера к органному тому «Клавирного упражнения» И. С. Баха, к счастью, уберезженной от перечисленных Швейцером опасностей и опубликованной. Как это обычно принято, в квадратных скобках даны пояснения от переводчика — ссылки на литературу, на номера по каталогу BWV и т. д. Все постраничные примечания в сносках также сделаны мной.

в русском переводе [28]. См. также монографии о его жизни [14]; [32]; [36], исследования о его бескорыстной работе в помощь людям [5]; [8], о философском, богословском и культурологическом наследии [6]; [10]; [11]; [15]; [30]; [31]; [49]; [52], в том числе о его баховедении [2]; [3]; [4]; [9]; [39].

Альберт Швейцер

ХОРАЛЫ НА ПЕСНИ ПО КАТЕХИЗИСУ¹⁷

(перевод и комментарии Михаила Сапонова)

Хоралы [И. С. Баха] на песни по катехизису вышли в свет в 1739 году как третья часть «Клавирного упражнения». Открывает их Прелюдия Es-dur [BWV 552/1], завершением же послужила тройная fuga¹⁸ в той же тональности [BWV 552/2]. Однако между последним хоралом и фугой помещены четыре «Дуэта» — двухголосные композиции для клавесина [BWV 802–805]. Эта вставка появилась, по-видимому, из-за ошибки гравера.

Первая часть «Клавирного упражнения» составлена из шести больших партит, публиковавшихся Мастером начиная с 1720 г. ежегодно. Вторая, вышедшая в 1735 г., содержит «Итальянский концерт» и Партиту h-moll. Четвертая (1742) дала миру «Гольдберговы вариации».

Бах предпослал этим изданиям наименование «Clavierübung», следуя примеру своего предшественника по службе в церкви Св. Фомы Иоганна Куна (1660–1722), опубликовавшего в 1689 и 1695 годах два сборника по семь партит под таким же названием. Но слово *Übung* на языке того времени означало не «упражнение», а по крайней мере нечто вроде «увеселения, досуга» (Unterhaltung).

Полный заголовок третьей части гласит: «Третья часть Клавирного упражнения [Клавирного досуга], состоящая из различных прелюдий для

¹⁷ Переведено по: [45]. Начало данного текста, вплоть до проставленного мной знака [***] перенесено Швейцером, как уже сообщалось, в слегка измененном виде из его немецкой монографии о Бахе [41], ср. с [29, 207–209].

¹⁸ По сути это так называемая тройная fuga без контрапунктирования всех тем. Современник Баха Иоганн Маттезон называл такую форму «двойной фугой на три темы» и с гордостью писал в 1739 году о своей фуге, сочиненной по этой модели, намекая на знаменитых мастеров, так и не показавших себя в подобной композиции. Нетрудно распознать здесь выпад в адрес И. С. Баха. Как предполагает А. П. Милка, Бах мог в ответ на скрытый упрек Маттезона представить в издании свою композицию именно в такой форме, используя ранее сочиненную тройную fuga, преобразовав ее в «двойную fuga на три темы», согласно терминологии Маттезона, см.: [7].

органа на песни по катехизису и прочие песнопения, ради увеселения души любителям оных и в особенности знатокам подобного труда подготовил Иоганн Себастьян Бах, корол[евский] Польский и Сакс[онского] Курфюр[шества] придворный композитор, капельмейстер и руководитель музыкальных хоров в Лейпциге. Издание автора».

Вторая часть вышла в Нюрнберге у Кристофа Вайгеля, издателем четвертой части стал Балтазар Шмидт, тоже в Нюрнберге. Титул придворного композитора (*Hoff-Compositeur*) был присвоен Баху в 1736 году, после его ходатайства 1733 года.

Идея сборника и порядок расположения в нем органных хоралов объясняются строением старых песенников. В них под заголовком «Напевы катехизиса» помещался набор классических песен о первоосновах христианской веры. Порядок их чередования был тем же, что и в катехизисах Лютера. Их остов составляли лютеровские [песни] «Святые десять заповедей» [«Dies sind die heil'gen Zehn Gebot»], «Веруем все во Единого Бога» [«Wir glauben all' an einen Gott»] (*Credo*), «Отче наш, Иже еси на небесех» [«Vater unser im Himmelreich»] (*Pater Noster*), «На Иордан пришел Христос, Господь наш» [«Christ, unser Herr, zum Jordan kam»] (Крещение), «Иисус Христос, Спаситель наш <отвел нас от Господня гнева>» [«Jesus Christus unser Heiland <der von uns den Zorn Gottes wand>»] (Тайная Вечеря) и «Я вопию в беде к Тебе» [«Aus tiefer Not schrei' ich zu dir»] (Покаяние и Исповедь).

Ради полноты изложения догмата Бах предпосылает этим песням те, что обращены к Святой Троице: «Господи, Боже, Отче вовеки» [«Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit»], «Христе, всему миру утешение» [«Christe, aller Welt Trost»], и «Господи, Боже, Дух Святой» [«Kyrie, Gott Heiliger Geist»], вместе с тройной обработкой троицкой песни¹⁹ «Слава в вышних Богу» [«Allein Gott in der Höh' sei Ehr'»]²⁰.

Правда, с лютеранской точки зрения удивляет решение Мастера поместить покаянный хорал между хоралами Крещения и Тайной Вечери. Ведь место покаяния — в завершении. Принцип чередования песен по катехизису в «Органной книжечке» — тот же, что и в собрании «Clavierübung».

За исключением [хорала] «Слава [в вышних Богу]» — ведь «Слава» естественным образом в связи с Троицей [в тексте песенных строф] воплощена именно в трех хоралах, — каждый из прочих хоралов в «Clavierübung» представлен двумя версиями: одна большая, с облигатной педалью, другая — малая, мануальная. К парным вариантам Бах, вероятно, прибегнул,

¹⁹ В оригинале статьи, как и в монографии значится именно «троицкая песня» — Dreifaltigkeitslied [45, 64]; [42, 255]. Во всех русских изданиях слово «троицкая» изъято. См.: [20, 211]; [29, 208].

²⁰ А. Швейцер указывает здесь на связь этой песни с Троицей, вероятнее всего, не из-за ее литургического (в том числе явно рождественского, см.: [Лк. 2:14]) предназначения, а имея в виду само содержание текста Николая Деция (автора первых трех строф, 1522) и Йоахима Слютера (автора четвертой строфы, 1525), последовательно прославляющих ипостаси Святой Троицы: ведь в первых двух строфах речь о Боге Отце, в третьей — об Иисусе Христе, в четвертой — о Духе Святом.

чтобы предложить нечто более доступное тем покупателям его издания, в распоряжении которых не было ни органа, ни клавесина с педальной клавиатурой. Также у Баха вполне мог быть и даже весьма вероятен особо символический замысел. Ведь Лютер изложил христианское учение как в большом катехизисе, выдержанном в духе ученой догматики, так и в катехизисе малом, написанном более доходчиво. Вот и Бах, музыкальный отец Лютеранской Церкви²¹, стремился сделать то же самое и каждую песню катехизиса обработать в двух версиях. В развернутой версии господствует всеохватная звуковая символика, сосредоточенная сугубо на воплощении главной идеи соответствующего раздела учения, а в краткой — чарующая простота.

Казалось бы, концепция этого собрания органных хоралов могла хотя бы настолько заинтересовать издателей, что они бережно отнеслись бы и к расположению пьес. Однако за исключением оригинального издания Баховского общества (том III, 1853) такого не найти нигде²².

[***]²³

По своей форме большие хоралы — за исключением хорала «Я вопию в беде к Тебе» [BWV 686], сочиненного в фугированном виде в духе Пachelbеля, — относятся к жанру широко разработанной хоральной фантазии. В развернутых версиях [хоралов] «Господи» [«Господи Боже, Отче» BWV 669, «Господи, Боже, Святой Дух» BWV 671], в трех [хоралах] «Слава [в вышних Богу]» [BWV 675–677] и в больших версиях хоралов на песни «Веруем во Единого Бога» [BWV 680], «Отче наш, Иже еси на небесех» [BWV 682], «На Иордан пришел Христос, Господь наш» [BWV 684] разрабатываются, отчасти наряду с прочими, мотивы, образованные из начальных тонов мелодии. В больших обработках песен «Святые десять заповедей» [BWV 678] и «Иисус Христос, Спаситель наш, отвел нас от Господня гнева» [BWV 688] использованы заново сочиненные свободные мотивы.

В кратких версиях обработаны отдельные фразы мелодии, обычно лишь начальная ее фраза. Исключение составляет только хорал «Отче наш, Иже еси на небесех» [BWV 683]. Здесь *cantus firmus* изложен в сопровождении свободной трехголосной фигурации.

²¹ В оригинале статьи именно так: «Бах, музыкальный отец Лютеранской Церкви» — Bach, der musikalische Kirchenvater des Luthertums [45, 65]. В монографии же Швейцер не вставлял слово «Бах», а написал только: Der musikalische Kirchenvater des Luthertums, то есть заменил фамилию композитора на красивый эвфемизм. Тем не менее, во всех русских изданиях швейцеровское выражение «музыкальный отец Лютеранской Церкви» изъято и заменено на «Бах», видимо, для ясности. См.: [20, 211]; [29, 208].

²² Критикуя здесь издателей, не заметивших концепции Баха, Швейцер, следуя канонам жанра предисловия, упомянул выше лишь об особенностях группировки хоралов (по три и по два) и о чередовании хоралов по образцу «старых песенников», не углубляясь далее в распознавание концепции сборника-цикла как целого.

²³ Здесь заканчивается фрагмент, перенесенный (в переработанном виде) из немецкой монографии Швейцера о Бахе. Далее следует новый текст.

Под воздействием текста в развернутых версиях хоралов на песнях по катехизису символические и поэтические тенденции проступают точно так же, как и в произведениях «Органной книжечки».

В трех больших версиях хоралов [BWV 669–671], выстроенных на начальных звуках мелодий «Господи, Боже, Отче» [– «Христе» – «Господи, Боже, Святой Дух»], с изумлением и восторгом обнаруживаешь, как и в скрипичном концерте Бетховена, сколько многообразных и всегда новых образов способно порождать простейшее, краткое и весьма скудное последование тонов и как проникновенно охарактеризованы в музыке даже отдельные строфы текста. Первый хорал «Господи, Боже, Отче» [BWV 669] выдержан в величественном и спокойном духе. Он представляет собой не мольбу, а торжественный призыв, открывающий воскресное богослужение. Вторая строфа [BWV 670], наподобие второго *Kyrie* из Мессы h-moll, звучит более субъективно и углубленно. К утешающему Христу, Богочеловеку направлены моления людей. Через третью строфу – «Господи, Боже, Святой Дух» [BWV 671] – словно проходит праздничный крестный ход. В нескольких местах появляются ритмы ликования:



С такта 37 вливается оживленное движение восьмыми. Этот эпизод соответствует стихам: «дабы нам в конце пути / с бедственным миром расстаться ликуя» (*Daß wir am letzten End / Fröhlich uns scheiden aus diesem Elend*). В такте 54 ликование прерывается. Со словом *Eleison* («помилуй») согласуется скорбная хроматика. И ликующего расставания с бедственным миром все еще не последовало, нужда и бедственность все еще царят...

Наиболее развернутая версия хорала «Слава в вышних Богу» [BWV 676] стала расширенным вариантом хорала более раннего, дошедшего до нас в первоначальном виде [BWV 676a]²⁴.

В большом хорале «Святые десять заповедей» в верхних голосах и педали без какой-либо заданной канвы и плана излагается Фантазия, с которой затем сочетается *cantus firmus*, проводимый каноном. Не исключено, что Бах хотел этим представить беспорядочность человеческих замыслов и действий, при этом канон на главной теме воплощает устройство извечного нравственного закона. Истокование музыкального смысла этой пьесы необходимо, однако невозможно осуществить его с полной определенностью.

Большой хорал «Веруем во единого Бога» [BWV 680] не соответствует тому, что обычно ожидают от органного хорала на тему *Credo*. Ему явно недостает величавости. Объяснение тут простое. Лютер, как известно, в обоих своих катехизисах с гениальной целенаправленностью изложил *Credo* исключительно в духе детского упования на Бога и такое же

²⁴ Когда А. Швейцер писал эти строки, источник хорала BWV 676a был, вероятно, еще доступен. Ныне его местонахождение неизвестно.

истолкование положил в основу своей песни о вере. Потому и Бах пишет здесь музыку на тему [песни] «Веруем», выдержанную в грациозном и игривом тоне. А в партии педали остигатный басовый мотив шага одновременно символизирует незыблемость этой веры.

Большой хорал «Отче наш Иже еси на небесех» [BWV 682] — дивная мечтательная пьеса. В ней выражена вся полнота блаженства, с которой людям дано обращаться к Богу как к своему Отцу. Словно голоса без усталости возглашают тему, — «Отче наш! Отче наш!» — выведенную из начальных тонов мелодии, и при этом плачут навзрыд от счастья. Эта музыка несет в себе нечто неземное. Баха не волнует вопрос о том, не покажется ли слушателю данное сочинение однообразным и затянутым.

Заведомо известно, что в большом хорале «На Иордан пришел Христос, Господь наш» [BWV 684] характер движения словно отображает игру волн. Многочисленные примеры похожей звукописи содержатся и в кантатах — прежде всего в оркестровом сопровождении заглавного хора в кантате на этот же хорал [BWV 7] — да так, словно смысл звучания наглядно говорит сам за себя. Однако остается вопрос — действительно ли Бах изображает перед слушателем бушующие потоки Иордана, в которых был крещен Иисус, или он хочет мистически опосредованно представить крещенскую воду как символ смывающего грехи алого потока (*rote Flut*), окрашенного кровью Христовой, ведь именно о ней идет речь в седьмой строфе этой песни²⁵.

Малый хорал «На Иордан пришел Христос, Господь наш» [BWV 685] также может напоминать [своей фактурой] о водной ряби. Пьеса сочинена необыкновенно искусно. Построена она на первой фразе песенной мелодии, показанной непрерывно в четырех разных обличьях: в прямом виде и в обращении, в уменьшении — четверти переведены в восьмые — и в обращении этой же версии. Одновременно шестнадцатыми воспроизводится и вторая фраза мелодии. Здесь явно заявляет о себе Бах позднего периода. Из этих сочетаний получается диковинная, стремительная игра смыслов. Получается так, словно Бах хотел отобразить, как волны возвышаются и опускаются, а в то же самое время волны поменьше проворно набрасываются на те, что крупнее и степеннее.

Большой хорал «Я вопию в беде к Тебе» [BWV 686], сочиненный в духе Пахельбеля, представляет собой на самом деле грандиозный органнотет, самое величественное сочинение из всех органнотетов, когда-либо созданных в такой форме. Но Бах написал вовсе не очередной *De profundis*, заключающий в себе зывание изможденного сердца к Богу. Во фразе, соответствующей завершению строфы, органично звучит

²⁵ Имеется в виду строфа, начинающаяся со стиха *Das Aug allein das Wasser sieht*. Возможный перевод этой строфы: «Глазам под силу лицезреть, / Как люди льют водичу, / И только вера познает / Крови Христовой силу. / Им, верным, алый тот поток / Христова кровь окрасит, / Что исцелит греховный вред, / Адамово наследие, / Ведь наших дел там доля».

радостная уверенность в прощении грехов, в полном согласии и с опорой на мировоззрение Лютера, да еще и вдохновленная несокрушимым настроением последних двух строф песни²⁶. Поэтому и в т. 43 вдруг вступает ритм ликования²⁷,



который к концу уже всецело господствует.

Малая версия «Я вопию в беде к Тебе» [BWV 687] тоже выстроена по форме хоралов Пахельбеля. Но прием, уже сам по себе искусный, здесь усложнен так, что темы отдельных мелодических фраз, вступая фугированно, одновременно вступают и в обращении тоже. Бах хочет в этом собрании представить и развернуть шедевры в исконном смысле слова, то есть примеры своего совершенного и законченного мастерства.

В композиции «Иисус Христос, Спаситель наш отвел нас от Господня гнева» [BWV 688], связанной с учением о Тайной Вечере, Баху неизбежно предстояло отобразить в лютеровском смысле ликующую веру в искупление грехов, заложенную в таинстве причастия. Его музыка придерживается сути стихов из пятой строфы песни²⁸ «Ты верить должен и не дрогнуть, / Для немощных и трапеза та, / В сердцах их тяжести грехов» и при этом слышится могучая поступь:

[BWV 688 т. 1–5]



²⁶ Упомянутые Швейцером две последние строфы из песни «Я вопию в беде к Тебе» (*Aus tiefer Not schrei' ich zu dir*) можно перевести так: «4. Пусть длятся чаяния всю ночь / И длятся поутру, / Но в сердце вера в Божию мощь, / И нет сомнений и тревог. / По правде поступай, Израиль, / Как Духом все заведено, / И уповай на Бога. 5. Хоть много есть на нас грехов, / Но милостей у Бога больше. / Его поруке нет предела, / И как ни велика вина, / Ведь добрый Пастырь — Он Один, / Кто упасет Израиль / От гнета всех грехов». В оригинале: «4. Und ob es währt bis in die Nacht / Und wieder an den Morgen, / Doch soll mein Herz an Gottes Macht / Verzweifeln nicht noch sorgen. / So tu Israel rechter Art, / Der aus dem Geist erzeuget ward, / Und seines Gotts erharre. 5. Ob bei uns ist der Sünden viel, / Bei Gott ist viel mehr Gnaden; / Sein Hand zu helfen hat kein Ziel / Wie groß auch sei der Schaden. / Er ist allein der gute Hirt, / Der Israel erlösen wird / Aus seinen Sünden allen».

²⁷ А. Швейцер, видимо, для наглядности воспроизводит здесь характерный «ритм ликования» с помощью длительностей, укороченных вдвое в сравнении с оригиналом.

²⁸ Швейцер цитирует три стиха из песни Лютера. Вот как они изложены в песеннике, принадлежавшем Баху: «Du solt gläuben und nicht wancken / Daß ein Speise sey der Krancken / Den' ihr Hertz von Sünden schwehr». Подробнее об этой песне см.: [13, 138–141].

Создается впечатление, словно кто-то, пытаясь удержать равновесие на палубе несущегося корабля, топчет враскоряку. Явно мягче такой мотив шага проступает [в педали] в хорале «Веруем во единого Бога» [BWV 680].

Вера в таинство причастия для Баха-лютеранина — вообще нечто непоостижимое и высочайшее в христианском учении. Ведь и великий реформатор ради этого средоточия веры дал бой стольким из тех, с кем он соглашался в иных вопросах. Он до последнего вздоха не сдавался, дабы передать по наследству своим сторонникам знамя борьбы за сердцевину своего учения. Бах свято хранил это наследие. Он был ревнителем чистоты лютеровского учения, а кальвинизм, пиетизм и рационализм претили его сердцу. В хорале «Иисус Христос, Спаситель наш отвел нас от Господня гнева» [BWV 688] он исповедуется как истинный лютеранин именно раскрытием сути непоколебимой веры через таинство причастия. В композицию, выведенную из угловатой темы, именно непрерывное движение шестнадцатыми и оживленные имитации вносят тот ликующий дух, в котором и заключено лютеровское представление о таинстве причастия.

В качестве малой [мануальной] версии хорала о Тайной Вечере [BWV 689] Бах предлагает мастерскую фугу на первой фразе песни, завершающуюся темой в увеличении.

Все большие хоралы этого собрания содержат в себе нечто абстрактное, за исключением хорала «Я вопию в беде к Тебе» [BWV 686] и второй версии «Слава в вышних Богу» [BWV 676]. Это заметно и в их непосредственном звучании. Они не воздействуют моментально и не захватывают звуковым очарованием сразу, как композиции «Органной книжечки». Чтобы ими истинно насладиться, нужно их досконально проработать. Тот, кто услышит их впервые, вряд ли в них разберется.

Непосредственному воздействию мешает само строение целого и стиль. Все большие версии хоралов сочинены здесь прямо-таки в невероятных масштабах. Фразы *cantus firmus* отделены друг от друга продолжительными отыгрышами, так что мелодию и композицию в целом мог бы постигнуть лишь тот, кто охватил целое многократными прослушиваниями.

Бах сам отдавал себе отчет в том, что эти произведения вряд ли будут легко доступны обычному слушателю. Поэтому он и особо предназначил их в заглавии «знатокам подобного труда». Заголовки других томов «Clavierübung» обращены лишь к «любителям» (*Liebhavern*). В самом деле, только знатоки способны оценить открывающееся здесь совершенное и зрелое искусство и постигнуть такую музыку, которая целиком обращена, пожалуй, больше к внутреннему смыслу, чем к слуху. Эти [хоралы на] песни по катехизису никогда не будут столь же популярны, как хоралы «Органной книжечки». И в церковной службе они не найдут того же применения. Ведь это произведения последнего периода творчества Баха, в течение которого он в некотором одиночестве вступает на тропу, не совсем осознанную его временем, и сопровождать его на этой тропе может лишь круг посвященных. Органные хоралы на песни по катехизису стали этапом на пути

к «Музыкальному приношению» (1747) и к посмертно изданному «Искусству фуги» — шагом в страну имматериальной музыки.

Хотя в заголовке они предназначены для органа, большинство этих хоральных произведений написаны в стиле, далеком от прочих примеров органного стиля Баха и приближаются к манере сочинения для клавесина. Это относится не только к малым версиям хоралов, но и к некоторым большим. Ведь все малые хоралы, пожалуй, даже выигрывают в клавесинном звучании в сравнении с органным, а некоторые из них — к примеру, «Слава в вышних Богу» [BWV 677] и «Веруем во единого Бога» [BWV 681] — явно вообще не предназначены для церковного инструмента. Из больших же версий в естественном баховском органном стиле выдержаны, собственно, лишь хоралы «Я вопию в беде к Тебе» [BWV 686], большие версии «Господи» [«Господи, Боже, Отче» BWV 669, «Господи, Боже, Святой Дух» BWV 671] и вторая версия «Слава» [BWV 676].

В целом произведениям этого собрания недостает того простого и ясного строения, которое обычно обнаруживается в органных композициях Мастера и в особенности в его хоралах. Напрасно было бы искать здесь насыщенную и умиротворенную полифонию композиций «Органной книжечки» и прочих хоральных обработок. Расположение голосов здесь часто необычно высоко для привычных органных приемов Баха и своим звучанием не способствует хорошему воздействию.

Доходит до того, что при нотировании отдельных голосов им предписан ряд приемов (Akzenten), которые гораздо лучше звучат на клавесине, а на органе их вообще не реализовать. Ведь своеобразие органного стиля Баха и состоит в том, что он не предписывает отдельным голосам никаких особых акцентных выделений звука (Betonungen), которые на этом инструменте проявляются не сами по себе, а только через логику музыкальной линии, через надлежащую фразировку и естественный ритмический контур такта. Достаточно вспомнить, насколько разительно отличается тема органной фуги от темы любой фуги «Хорошо темперированного клавира»! Они совершенно исключают исполнение на другом инструменте! И даже будь то при двойном предназначении хоралов, вошедших в *Clavierübung*, Мастер создает их в стиле с большей опорой на клавесинный, чтобы их равным образом можно было бы исполнить и на двухмануальном клавесине с педальной клавиатурой! Особо замечу, что Прелюдия и Фуга Es-dur, изданные вместе с хоралами на песни по катехизису, тоже обнаруживают совершенно особую структуру и манеру письма.

Я далек от того, чтобы подавать свои наблюдения как замечания Мастеру по его произведениям. Они высказаны лишь для того, чтобы показать своеобразие этих композиций и в равной мере объяснить, почему они не воздействуют столь же непосредственно, как другие органные хоралы.

К тому же, само собой, было бы невероятно интересно проследить в подробностях, каким образом Бах продвигается между этими двумя стилями [органным и клавесинным]. Он их не смешивает. Такое было бы для него

невозможно, ведь он противопоставляет их в такой степени, как ни один композитор ни до, ни после него. Но он наделяет органский стиль таким множеством вольностей в строении пьесы и таким множеством приемов в изложении отдельных голосов, что полностью соответствовать ему смог бы орган не реальный, а лишь идеальный, который обладал бы одновременно и возможностями клавесинных подходов и акцентировки.

Потому эти хоралы всегда будут предъявлять самые высокие требования к исполнителю и к слушателю. Один должен уметь добиваться такой гибкости от своего инструмента, которая ему изначально не дана, а другой должен вместе с исполнителем пробиться к высотам одухотворенной музыки, которая пребывает по ту сторону любой звучащей материи, и суметь вживаться в особо безмятежную и неземную природу открывающегося здесь искусства.

Видимо, выходит так, что мы учимся понимать эти произведения по мере того, как мы сами становимся более зрелыми и умудренными и прозреваем по отношению к реальностям, лежащим за пределами наших мыслительных способностей. Но с того самого дня, когда мы впервые просмотрели и послушали эти произведения, они нас в покое уже не оставляют. Они приковывают нас словно взором сфинкса, и мы чувствуем, что они нас исподволь увлекают своим путем все дальше и вознесут нас к откровениям высшей вдохновенности искусством, когда мы созреем, чтобы пойти вместе с Бахом по тропе, где он бродил в одиночестве.

Мы ничего не знаем о том, как были приняты эти хоралы современниками. Можно предположить, что им была уготована та же участь, что и «Искусству фуги», которое впоследствии доставило большое разочарование сыновьям Баха, опубликовавшим его после смерти отца. Ведь хотя «Искусство фуги» им хвалили со всех сторон, его так никто и не понял, и никто не покупал.

Использованная литература

1. *Вязкова Е.* Ошибка И. С. Баха или А. Швейцера? (О роли дуэтов в Clavierübung III) // Старинная музыка. 2016. №4. С. 16–23.
2. *Друскин М.* Швейцер и вопросы баховедения // *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964. С. 649–662.
3. *Друскин М.* Альберт Швейцер и его книга о Бахе // *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. С. 639–656.
4. *Иванов-Борецкий М. В.* Предисловие // *Швейцер А.* И. С. Бах / Перевод З. Ф. Савеловой [...]. М.: Государственное музыкальное издательство ОГИЗ, 1934. С. 3–5.
5. *Казинс Н.* Резервы человеческого духа // Иностранная литература. 1981. №3. С. 217–220.
6. *Мень А.* Парадоксы Альберта Швейцера // *Швейцер А.* Упадок и возрождение культуры. Избранное. М.: Прометей, 1993. С. 507–512.
7. *Милка А. П.* Четыре авторские версии Clavier Übung III И. С. Баха // *Бах И. С.* Произведения для органа. Том 4: Клавирные упражнения III. М.: Русское Музыкальное Издательство, 2005. С. 115–126.
8. *Носик Б.* Доктор из джунглей // Новый мир. 1983. №10. С. 262–264.
9. *Овчинников Ю.* Музыка и нравственность в учении Альберта Швейцера // Советская музыка. 1982. №1. С. 98–100.
10. *Петрицкий В.* Эстафета гуманизма. Лев Толстой и Альберт Швейцер // Альберт Швейцер — великий гуманист XX века / Сост. В. Я. Шапиро; Отв. ред. В. А. Карпушин. М.: Наука, 1970. С. 198–212.
11. *Петрицкий В.* Право обращаться к нашим душам (русская литература в жизни и творчестве Альберта Швейцера) // Вопросы литературы. 1976 №5. С. 312–315.
12. *Пирро А.* Формы вокальных произведений Баха // *Швейцер А.* И. С. Бах / Перевод З. Ф. Савеловой [...]. М.: Государственное музыкальное издательство; ОГИЗ, 1934. С. 250–255.
13. *Сапонов М. А.* Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись). М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 200 с.
14. *Фрайер П. Г.* Альберт Швейцер. Картина жизни / Пер. с нем. С. А. Тархановой; Под ред. и с послесл. В. А. Петрицкого. М.: Наука, 1984. 224 с.
15. *Чернявский А. Л.* Философия и теология Альберта Швейцера // *Швейцер А.* Жизнь и мысли / Сост., пер. с нем., послесл., примеч. и указатели А. Л. Чернявского. М.: Республика, 1996. С. 490–505. (Мыслители XX века)
16. *Шабалина Т.* Предисловие. Комментарии // *Бах И. С.* Clavierübung. Часть I. Партиты BWV 825–830. Уртекст / Подг. уртекста, вступ. статья и коммент. Т. Шабалиной. СПб.: Композитор, 2004. С. 15–19.
17. *Шабалина Т.* Предисловие. Комментарии // *Бах И. С.* Clavierübung. Часть II. Итальянский концерт BWV 971. Увертюра во французском стиле BWV 831. Уртекст /

- Подг. уртекста, вступ. статья и коммент. Т. Шабалиной. СПб.: Композитор, 2005. С. 14–17; 97–144.
18. *Шабалина Т.* Предисловие. Комментарии // *Бах И. С. Clavierübung.* Часть IV. Ария [тема] с вариациями BWV 988. Уртекст / Подг. уртекста, вступ. статья и коммент. Т. Шабалиной. СПб.: Композитор, 2004. С. 16–19; 106–127.
 19. *Швейцер А. И. С. Бах /* Перевод З. Ф. Савеловой под редакцией проф. М. К. [sic!] Иванова-Борецкого. М.: Государственное музыкальное издательство. ОГИЗ, 1934. 272 с. (Проблемы музыкознания. Историческая библиотека)
 20. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскина; ред. перевода и послесл. М. С. Друскина. М.: Музыка, 1964. 728 с.
 21. *Швейцер А.* Гениальная простота // Литературное наследство. Т. 75. Кн. 1. М.: Наука, 1965. С. 296.
 22. *Швейцер А.* Воспитатель человечества Толстой // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 315–316.
 23. *Швейцер А.* Упадок и возрождение культуры. Избранное. М.: Прометей, 1993. 512 с.
 24. *Швейцер А.* Христианство и мировые религии // *Швейцер А.* Упадок и возрождение культуры. Избранное. М.: Прометей, 1993. С. 3–40.
 25. *Швейцер А.* Культура и этика // *Швейцер А.* Упадок и возрождение культуры. Избранное. М.: Прометей, 1993. С. 287–506.
 26. *Швейцер А.* Мистика апостола Павла // *Швейцер А.* Жизнь и мысли / Сост., пер. с нем., послесл., примеч. и указатели А. Л. Чернявского. М.: Республика, 1996. С. 177–480. (Мыслители XX века)
 27. *Швейцер А.* Религия в современной культуре // *Швейцер А.* Жизнь и мысли / сост., пер. с нем., послесл., примеч. и указатели А. Л. Чернявского. М.: Республика, 1996. С. 481–489.
 28. *Швейцер А.* Жизнь и мысли / Сост., пер. с нем., послесл., примеч. и указатели А. Л. Чернявского. М.: Республика, 1996 [2-е изд.: 2018]. 528 с. (Мыслители XX века)
 29. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем.: Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская; ред. перевода: М. С. Друскин. М.: Классика-XXI, 2011. 812 с.
 30. *Эйнштейн А.* Слово об Альберте Швейцере / Пер. с нем. В. А. Петрицкого // Альберт Швейцер — великий гуманист XX века / Сост. В. Я. Шапиро; Отв. ред. В. А. Карпушин. М.: Наука, 1970. С. 3–4.
 31. *Albert Schweitzer in Thought and Action: A Life in Parts /* Ed. by James Carleton Paget and Michael J. Thate. Syracuse (NY): Syracuse University Press, 2016. 490 p.
 32. *Barbazon J.* Albert Schweitzer: A Biography / Second edition [James Barbazon]. Syracuse (NY): Syracuse University Press, 2000. 557 p.
 33. *Botha P.J. J.* Considering Albert Schweitzer's legacy: Ethical mysticism and colonialism [Pieter J. J. Botha] // *Spangenberg I., Landman C.* (eds.). The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered. Cape Town: AOSIS, 2016. P. 42–80.

34. *Butler G.* Bach's *Clavier-Übung III*. The making of a print. With a companion study of the Canonic Variations on "Vom Himmel Hoch" BWV 769. Durham; L.: Duke University Press, 1990. 139 p.
35. *Mason G.* Mysticism of the heart and life: Schweitzer's reverence for life as autobiographical philosophy [Garth Mason] // *Spangenberg I., Landman C.* (eds.). The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered. Cape Town: AOSIS, 2016. P. 135–165. (Studia Historiae Ecclesiasticae Book Series I)
36. *Oermann N. O.* Albert Schweitzer (1875–1965): Eine Biographie [Nils Ole Oermann]. München: C. H. Beck, 2010. 210 S.
37. *Scheffler E. H.* Albert Schweitzer and the historical Jesus: Reflecting on some Misconceptions // *Spangenberg I., Landman C.* (eds.). The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered. Cape Town: AOSIS, 2016. P. 189–217. (Studia Historiae Ecclesiasticae Book Series I)
38. *Schmitz A.* Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs. Mainz: Schott, 1950. 86 S.
39. *Schützeichel H.* Music and Ethic: Albert Schweitzer, the Musician [Harald Schützeichel] // *Albert Schweitzer in Thought and Action: A Life in Parts* / ed. by James Carleton Paget and Michael J. Thate. Siracuse (NY): Siracuse University Press, 2016. P. 118–129.
40. *Schweitzer A.* J. S. Bach, le musicien-poète. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. 455 p.
41. *Schweitzer A.* J. S. Bach / Vorrede von Charles Marie Widor, Professor am Konservatorium zu Paris, Organist zu St. Sulpice. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. XVI, 844 S.
42. *Schweitzer A.* Johann Sebastian Bach / Vorrede von Charles Marie Widor. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1965. 922 S.
43. *Schweitzer A.* Aus meinem Leben und Denken. Leipzig: Felix Meiner, 1933. 212 S.
44. *Schweitzer A.* Aufsätze zur Musik / hrsg. von Stefan Hanheide. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1988. 254 S.
45. *Schweitzer A.* Die Choräle über die Katechismuslieder // *Schweitzer A.* Aufsätze zur Musik / Herausgegeben von Stefan Hanheide. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1988. S. 63–71.
46. *Schweitzer A.* Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs. Vorworte zu den "Sämtlichen Orgelwerken" / mit einer Einleitung von Harald Schützeichel. Hildesheim (u. a.): Georg Olms, 1995. 277 S.
47. *Schweitzer A.; Widor Ch.-M.* Die Prinzipien der kritisch-praktischen Ausgabe // *Bach J. S.* Sämtliche Orgelwerke. Eine kritisch-praktische Ausgabe in acht Bänden [...] von Charle-Marie Widor, Professor am Konservatorium und Organist an St.-Sulpice zu Paris und Dr. Albert Schweitzer, Privatdozent an der Universität zu Strassburg in Elsass und Organist der Pariser Bachgesellschaft. Bd. I. New York: G. Schirmer, 1912. S. III–IV.
48. *Schweitzer A.* Das Reich Gottes und Christentum / hrsg. von Ulrich Luz, Ulrich Neuenschwander und Johann Zürcher. München: C. H. Beck, 1995. 517 S.
49. *Spangenberg I., Landman C.* (eds.). The Legacies of Albert Schweitzer reconsidered. Cape Town: AOSIS, 2016. 360 S. (Studia Historiae Ecclesiasticae Book Series I)

50. *Stauffer G. B.* Rec. ad op.: *Butler G.* Bach's Clavier-Übung III. The Making of a Print (...). Durham; L.: Duke University Press, 1990 // *Current Musicology*. No. 56. 1994. P. 125–137.
51. *Wolff Chr.* The Clavier-Übung series // *Wolff Chr.* Bach: Essays on His Life and Music. Cambridge (Mass.); L.: Harvard UP, 1991. S. 189–213.
52. *Zager W.* Albert Schweitzer als liberaler Theologe: Studien zu einem theologischen und philosophischen Denker. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf, 2009. 417 S.